



João Daniel Guerreiro  
Quinteiro Lopes

***GOT LOST*, linguagem e percepção na obra de Helmut  
Lachenmann**







**João Daniel Guerreiro  
Quinteiro Lopes**

**GOT LOST, linguagem e percepção na obra de  
Helmut Lachenmann**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Prof(ª). Doutora Helena Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



## **o júri**

presidente

Professora Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral (professora auxiliar da Universidade de Aveiro)

Professor Doutor António de Sousa Dias de Macedo (professor coordenador do Instituto Autónomo de Estudos Politécnicos - Lisboa)

Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana (professora auxiliar da Universidade de Aveiro)



## **agradecimentos**

Agradeço à Professora Helena Santana pela profunda paciência e constante positivismo na orientação da presente dissertação.

Agradeço ao Pedro e à Marina, pelo incansável apoio nas traduções.

Agradeço aos meus pais e irmão, irredutíveis no apoio de me manter "fora do caminho".

Agradeço ainda aos familiares e amigos que foram o dia-a-dia deste percurso, os poucos que souberam ver para lá de si mesmos, e para dentro de mim.



## palavras-chave

Helmut Lachenmann, *Consolation I, temA, Consolation II, Salut für Caudwell, "...Zwei Gefühle..."*, *GOT LOST*, *Philosophy of Composition - is there such a thing*, *Musik als Wahrnehmungskunst*, F. Nietzsche, J. Derrida, R. Barthes, Luigi Nono, G. Lukács.

## resumo

A presente dissertação realiza uma análise sobre a utilização do texto na obra *GOT LOST* (2008) para piano e soprano de Helmut Lachenmann. Para tal, dada a multiplicidade auto-referencial de meios implicados na obra, realizo uma análise da evolução da utilização de linguagem em música no contexto do corpus criativo do compositor. Esta análise permite compreender a obra na sua relação diversificada com o texto, quer no sentido que justifica a afirmação, como a negação do plano de significado. A compreensão evolutiva da relação do compositor com o texto é aqui explorada quer ao nível técnico composicional, quer ao nível do pensamento estético desenvolvido por Lachenmann, ao longo do seu percurso criativo. A análise realizada da obra *GOT LOST* constitui assim um portal de acesso não só a si própria, mas ao universo criativo do pensamento estético de Helmut Lachenmann.





## keywords

Helmut Lachenmann, *Consolation I*, *temA*, *Consolation II*, *Salut für Caudwell*, "...Zwei Gefühle...", *GOT LOST*, *Philosophy of Composition - is there such a thing*, *Musik als Wahrnehmungskunst*, F. Nietzsche, J. Derrida, R. Barthes, Luigi Nono, G. Lukács.

## abstract

The present dissertation does an analysis about the use of text in the piece *GOT LOST* (2008) for piano and soprano by Helmut Lachenmann. To do so, given the self-referential multiplicity of means implied in the piece, i make an analysis of the evolution of the use of language in music in the context of the creative corpus of the composer. This analysis enables the understanding of the piece in its diversified relationship with the texts, either in the sense that justifies the affirmation, as well as the negation of linguistic signification. Understanding the evolution of the relation that the composer establishes with the use of text is explored both on what concerns compositional techniques and on the esthetical thought developed by the composer along his creative track. The analysis of the piece *GOT LOST* constitutes here the access portal not only to itself, but to the universe of creation e esthetic thought by Helmut Lachenmann.



## ÍNDICE

Introdução	1
<b>Capítulo I: Metodologias de análise</b>	<b>9</b>
<b>I.1 - Breve introdução aos conceitos desenvolvidos em <i>Philosophy of Composition - is there such a thing?</i> e <i>Musik als Wahrnehmungskunst</i></b>	<b>12</b>
- <i>Über das Komponieren</i> - "Compor significa ..."	12
- <i>Vier Grundbestimmungen des Musikhörens</i> - "Ouvir é vulnerável sem pensar"	15
- <i>Klangtypen der Neue Musik</i> - "A emancipação do som (...)"	17
- "musique concrète instrumentale"	24
- <i>Musik als Wahrnehmungskunst</i>	26
<b>I.2 - Articulação metodológica dos conceitos expostos</b>	<b>29</b>
 <b>Capítulo II: 1ª fase - <i>Consolation I, temA, Consolation II</i> (1967-1968)</b>	
<b>II.1 - Contextualização metodológica da utilização de linguagem na primeira fase</b>	
- o "grão da voz"	35
- o original como retorno em Babel	37
- para uma transvaloração dos valores auditivos	39
<b>II.2 - Análise das obras com recurso a voz na primeira fase</b>	
- <i>Consolation I</i>	
- análise da obra	42
- <i>temA</i>	
- análise da obra	50
- <i>Consolation II</i>	
- análise da obra	60

## Capítulo III: 2ª fase - *Salut für Caudwell, "...Zwei Gefühle..."*

### III.1 -Contextualização metodológica da utilização de linguagem na segunda fase

- "A questão do belo na actualidade"	69
- Luigi Nono, texto e contexto	71
- Lukács - "o homem inteiro"	76

### III.2 - Análise das obras com recurso a voz na segunda fase

- <i>Salut für Caudwell</i>	79
- breve observação dos conteúdos do texto	80
- análise da obra	84
- "...Zwei Gefühle..."	92
- breve observação dos conteúdos do texto	93
- análise da obra	96

## Capítulo IV: *GOT LOST*

IV.1 - Análise de <i>GOT LOST</i>	107
- breve observação dos conteúdos do texto	108
- análise da obra	115

Conclusão	139
-----------	-----

Bibliografia	143
--------------	-----

### Anexos

Anexo 1: Helmut Lachenmann - Breve nota biográfica	149
Anexo 2: Diagramas de alturas em Lachenmann	151
Anexo 3: Articulação do texto em <i>GOT LOST</i>	163
Anexo 4: <i>Consolation I</i>	CD
Anexo 5: <i>temA</i>	CD
Anexo 6: <i>Consolation II</i>	CD
Anexo 7: <i>Salut für Caudwell</i>	CD
Anexo 8: "...Zwei Gefühle..."	CD
Anexo 9: <i>GOT LOST</i>	CD

## Lista de imagens

Imagem 1 - relação entre obras com recurso a elemento vocal e texto na constituição da abordagem analítica à utilização de texto na obra *GOT LOST*, de Helmut Lachenmann, página 4.

Imagem 2 - diagrama de metodologias utilizadas na análise da obra *GOT LOST*, de Helmut Lachenmann, página 12.

Imagem 3 - representação esquemática de "Kadenzklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 40), página 18.

Imagem 3a - excerto de *Interieur I* - pg.16 - e representação esquemática do excerto, utilizado por Lachenmann para ilustrar "Impulsklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 40/41), página 19

Imagem 3b - excerto de *La Terra e la compagna* (1957) - cc.159/160 -, de Luigi Nono (1924 - 1990) e representação esquemática do excerto, utilizado por Lachenmann para ilustrar "Einschwingklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 42), página 19.

Imagem 3c - excerto de *Apparitions* (1958/59) - cc.49 -, de György Ligeti (1923 - 2006) e representação esquemática do excerto, utilizado por Lachenmann para ilustrar "Ausschwingklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 42), página 20.

Imagem 4 - representação esquemática de "Farbklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 46), página 20.

Imagem 4a - excerto de *Atmosphères* (1961) - cc.1 - cc.6 -, de György Ligeti (1924 - 1990), utilizado por Lachenmann para ilustrar "Farbklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 47), página 21.

Imagem 5 - representação esquemática de "Fluctuationsklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 49), página 21.

Imagem 5a - representação esquemática de "Fluctuationsklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 51), página 21.

Imagem 5b - excerto de *Atmosphères* (1961) - pg.20 -, de György Ligeti (1924 - 1990), utilizado por Lachenmann para ilustrar "Fluktuationsklang" - interna -, no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 50), página 22.

Imagem 5c - excerto de *Wozzeck* (1922) - acto II, cc. 402 -, de Alban Berg (1885 - 1935), utilizado por Lachenmann para ilustrar "Fluktuationsklang" - externa -, no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 50), página 22.

Imagem 6 - excerto de *Apparitions* (1958/59) - p. 19 -, de György Ligeti (1923 - 2006) e representação esquemática do excerto, utilizado por Lachenmann para ilustrar "Ausschwingklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 53), página 23.

Imagem 7 - representação esquemática de "Strukturklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 57), página 24.

Imagem 8 - representação esquemática de sistema de permutação horizontal de séries em Helmut Lachenmann, página 27.

Imagem 9 - representação esquemática de sistema de permutação de séries em Helmut Lachenmann, página 28.

Imagem 10 - diagrama de estrutura metodológica, página 33.

Imagem 11 - Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *Consolation I* de H. Lachenmann, página 42.

Imagem 12: exemplo de dissipação de barreira acústica entre voz e percussão na primeira secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.5 a cc.8), página 44.

Imagem 13: excerto da segunda secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.63 a cc.67), página 46.

Imagem 14: excerto da terceira secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.119 a cc.123), página 47.

Imagem 15: excerto da quarta secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc. 144 a cc.148), página 48.

Imagem 16: excerto da quinta secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.247 a cc.252), página 49.

Imagem 17: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *temA* de Helmut Lachenmann, página 50.

Imagem 18: exemplo de dissipação de barreiras acústicas entre voz, flauta e violoncelo no primeiro momento de *temA*, de H. Lachenmann (cc.5 a cc.13), página 53.

Imagem 19: excerto Schlafkadenz em *temA*, de H. Lachenmann (cc.41), página 54.

Imagem 20: climax da quarta secção da obra *temA*, de H. Lachenmann (cc. 65 a cc.67), página 54.

Imagem 21: utilização de linguagem em *temA*, de H. Lachenmann (cc.68 a cc.69), página 55.

Imagem 22: excerto de dialogo entre flautista e soprano em *temA*, de H. Lachenmann (cc.80), página 56.

Imagem 23: texto do diálogo entre flautista e soprano em *temA*, de H. Lachenmann (cc.70 a cc.102), página 56.

Imagem 24: excerto final do diálogo entre flautista e soprano em *temA*, de H. Lachenmann (cc. 102), página 57.

Imagem 25: transição do climax no sétimo momento para o esgotamento do oitavo em *temA*, de H. Lachenmann (cc. 146 e cc.147), página 58.

Imagem 26: excerto da oitava secção, em *temA*, de H. Lachenmann (cc. 149 a cc.155), página 58.

Imagem 27: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *Consolation II* de Helmut Lachenmann, página 60.

Imagem 28: excerto do primeiro momento em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 17 a cc.19), página 63.

Imagem 29: excerto final do segundo momento, em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 50 a cc.53), página 64.

Imagem 30: excerto do terceiro momento, em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 81 a cc. 85), página 65.

Imagem 31: excerto final do quarto momento, em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 144 a cc. 148), página 66.

Imagem 32: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *Salut für Caudwell* de Helmut Lachenmann, página 70.

Imagem 33: estrutura rítmica do primeiro momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.1 a cc. 17), página 85.

Imagem 34: excerto do segundo momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 18 a cc. 21), página 85.

Imagem 35: excerto do terceiro momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 33 a cc. 44), página 86.

Imagem 36: excerto do quarto momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 106 a cc. 113), página 87.

Imagem 37: excerto do quinto momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 178 a cc. 21), página 195, página 88.

Imagem 38: excerto do oitavo momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 240 a cc. 244), página 89.

Imagem 39: excerto do décimo quinto momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 387 a cc. 407), página 90.

Imagem 40: excerto do décimo sétimo momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc. 472 a cc. 481), página 91.

Imagem 41: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra "...Zwei Gefühle..." de Helmut Lachenmann, página 92.

Imagem 42: análise de conteúdo harmónico na primeira página da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 1 a cc. 5), página 98.

Imagem 43: análise de contraponto orquestral entre voz e orquestra no primeiro momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 78 a cc. 82), página 99.

Imagem 44: excerto de corte na textura orquestral com scratch tones no segundo momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 120 a cc. 124), página 100.

Imagem 45: excerto de improvisação com *pizz.* no segundo momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 186 a cc. 187), página 101.

Imagem 46: excerto da última parte no segundo momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 234 a cc. 237), página 102.

Imagem 47: excerto do último momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 337 a cc. 342), página 104.



Imagem 48: excerto de articulação quebrada do texto em um narrador, na obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 28 a cc. 31), página 105.

Imagem 49: excerto de articulação quebrada do texto em nos dois narradores, na obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 161 a cc. 164), página 105.

Imagem 50: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *GOT LOST* de Helmut Lachenmann, página 107.

Imagem 51: excerto da voz na articulação de elementos vocais respirados de altura definida e indefinida, no primeiro compasso da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann, página 117.

Imagem 52: charneira entre a primeira parte e a terceira parte do primeiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 27 a cc. 30), página 119.

Imagem 53: excerto de maior fluidez do piano e maior recurso a alturas afinadas na voz, presente na terceira parte do primeiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 32 a cc. 37), página 119.

Imagem 54: excerto da quarta parte do primeiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 44 a cc. 46), página 120.

Imagem 55: excerto da primeira parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 50 a cc. 51), página 121.

Imagem 56: excerto da segunda parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 64 a cc. 68), página 122.

Imagem 57: excerto da terceira parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 73 a cc. 77), página 124.

Imagem 58: excerto da quarta parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 106 a cc. 110), página 126.

Imagem 59: excertos comparativos da utilização de alturas nas afirmações "Kein Pfad mehr" e "So wolltest du's". a) cc. 58 a cc. 60. b) cc. 123 a cc. 125 e cc. 128. c) cc. 86 a cc. 89. d) cc. 132 e cc. 136 a cc. 138, página 127.

Imagem 60: excerto do final do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 145 a cc. 149), página 127.

Imagem 61: excerto de análise dos planos de individuação, no início do terceiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 151 a cc. 154), página 128.

Imagem 62: excerto nota pedal, na segunda parte do terceiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 166 a cc. 169), página 129.

Imagem 63: excerto do início do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 189 a cc. 193), página 131.

Imagem 64: excerto da utilização de nota pedal, no início do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 194 a cc. 197), página 131.

Imagem 65: excerto da segunda parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 219 a cc. 222), página 132.

Imagem 66: excerto da terceira parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 237 a cc. 239), página 133.

Imagem 67: excerto da quarta parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 250 a cc. 253), página 134.

Imagem 68: excerto da sexta parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 295 a cc. 298), página 135.

Imagem 69: excerto da sétima parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 321 a cc. 324), página 136.

Imagem 70: excerto da oitava parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 356 a cc. 360), página 137.

Imagem 71: final da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 392 a cc. 396), página 137.

## **Lista de abreviaturas**

cc. - compasso

Cf. - confrontar

IPEM - Institute for Psychoacoustics and Electronic Music

pg. - páginas



## Introdução

A presente dissertação realiza uma observação analítica sobre a relação entre música e linguagem - oral e escrita<sup>1</sup> - na obra *GOT LOST* (2008), para piano e soprano, de Helmut Lachenmann<sup>2</sup> (1935).

O enfoque que coloco na problemática da relação entre música e linguagem tem a sua origem numa observação de largo espectro do corpus criativo do compositor, onde é verificável que a utilização prática do elemento linguagem acontece de forma funcionalmente localizada. Esta observação permite compreender fases específicas, em que voz e texto integram a paleta composicional de Lachenmann, sendo esta utilização paralela à evolução do pensamento estético do compositor<sup>3</sup>.

No presente contexto, a utilização do termo "linguagem" encontra-se restrito ao processo de comunicação linguística de significados através de oralidade ou texto, não constituindo de forma alguma objecto entrar numa discussão sobre a amplitude do termo. Na análise que realizo, linguagem encontra-se sempre em relação com a utilização do meio vocal para exprimir texto, enquanto mecanismos que integram a obra musical. Nesta medida, o que assume relevância analítica, mais do que uma tentativa de delimitação genérica do significado do termo, é a compreensão da relação que o compositor estabelece com a linguagem enquanto elemento integrante da obra. Ao observar a linguagem como mecanismo que integra o plano musical, assumem importância duas questões, nomeadamente, em que medida se individua o mecanismo em cada obra e, conseqüentemente, que elementos da utilização deste veículo são transversais, mais que à individualidade da obra, à individualidade do compositor.

---

<sup>1</sup> No contexto da presente dissertação o termo "linguagem" refere sempre a linguagem oral e escrita.

<sup>2</sup> Cf. com Anexo 1: Helmut Lachenmann - Breve nota biográfica.

<sup>3</sup> O meu trabalho de investigação incide sobre uma problemática que se desenvolve na relação entre música, linguagem e pensamento estético em Lachenmann, ocupando a obra *GOT LOST* a função de estudo de caso. Existem diversas referências bibliográficas que o fundamentam (Guigue 2007; Nonnenmann 1997; Heathcote 2009; Chouvel 2011; Shintani 2011; Assis 2012), contudo, a articulação destes conceitos, especificamente no que diz respeito à utilização de texto em música por Lachenmann, particularmente na obra *GOT LOST*, nunca foram contemplados.

A relação que Lachenmann desenvolve com a utilização de texto em música transforma-se progressivamente, ao longo do seu percurso criativo, particularmente no que diz respeito à afirmação ou negação do significado. O processo analítico que realizo, como forma de desenvolver os mecanismos contextuais necessários à abordagem de *GOT LOST*, foca-se em duas fases: na primeira, o compositor nega a percepção do significado do texto e na segunda, afirma-a<sup>4</sup>.

A utilização de linguagem na obra *GOT LOST*, ao recorrer tanto à afirmação como à negação do significado, apresenta relações directas com ambas fases. Nesta obra, mais que a afirmação ou negação do significado do texto, Lachenmann expande o seu leque de acção criativa, integrando uma grande multiplicidade de recursos, abordando a linguagem na obra de forma auto-referencialmente caleidoscópica.

A primeira fase encontra-se compreendida entre 1967 e 1968. No decorrer destes dois anos, Lachenmann compõe as primeiras três obras do seu catálogo que incluem o elemento vocal e texto, respectivamente *Consolation I* (1967) para coro e percussão; *temA* (1967) para flauta, soprano e violoncelo e *Consolation II* (1968) para coro. Entre a criação destas três obras e o retorno do compositor à utilização explícita de linguagem em música decorrem oito anos, ao longo dos quais Lachenmann compõe doze obras. A segunda fase encontra-se compreendida entre 1976 e 1992. Existem dois motivos que levam à necessidade de delimitação desta fase num espectro de tempo alargado. O primeiro prende-se ao regresso à utilização de linguagem ter sido realizado através da revisão e fusão das duas *Consolation* numa obra apenas, o que não deixando de constituir um retorno ao elemento vocal, não contém elementos composicionais suficientemente distintos da primeira fase

---

<sup>4</sup> A relação entre pensamento estético/filosófico/psico-social/histórico-social e criação musical enquanto manifestação estética e mecanismo de transvaloração, encontra-se intrinsecamente presente ao longo da obra quer teórica, quer composicional de Lachenmann. Nesta medida, a diversidade de problemáticas implicadas no universo de pensamento que é passível de ser gerado ao tomar o compositor como rizoma obriga, no sentido de criar um foco analítico direccionado, a compreensão de que a sua "aura" é composta pela sobreposição de multiplicidades tangencialmente articuladas. O carácter de constante desenvolvimento e questionamento sobre a natureza íntima dos materiais e, consequentemente, a extensa multiplicidade de problemáticas envolvidas no processo de criação derivadas desta abordagem, constitui um dos pontos fundamentais na compreensão da prática composicional de Lachenmann. Esta característica do seu posicionamento criativo exclui a possibilidade de afirmar a utilização de linguagem em música como o único agente passível de criar cisões analíticas, compreensivas da sua evolução. Contudo, tomando como base a referida observação de largo espectro, é analiticamente verificável que existem metamorfoses composicionais que decorrem na evolução do pensamento criativo do compositor, directamente relacionadas com o recurso ao elemento linguagem.

para que se justifique uma análise detalhada. O segundo motivo é a quantidade de tempo alargado durante a qual o compositor compõe a sua "Musik mit Bildern"<sup>5</sup> *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1988 -1996). Assim, no que diz respeito ao que considere a segunda fase, analiso aqui as obras *Salut für Caudwell* (1977) para duas guitarras e narração e a obra "...Zwei Gefühle..." (1992), para dois narradores e ensemble. Posteriormente a esta fase, Lachenmann compõe *NUN* (1999), para flauta e trombone solo, coro masculino e orquestra. Contudo, a abordagem aos materiais vocais nesta obra cumpre um papel mais direccionado para a orquestração, não apresentando elementos suficientemente distintos na utilização de linguagem, para que a sua análise acrescente à compreensão de *GOT LOST*. No que diz respeito à ópera, a utilização de texto encontra-se intrinsecamente relacionada com questões quer dramáticas, quer narrativas que escapam ao universo de interesse da presente análise. "...Zwei Gefühle..." apresenta algumas alusões à ópera, dada a sua relação directa com esta, motivo pelo qual a sua análise apresenta alguns esclarecimentos sobre *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.

A deslocação analítica pelos elementos criativos que distinguem as duas fases referidas gera o contexto de análise composicional necessário à abordagem da obra *GOT LOST* (2008), dado ser este o objecto fundamental aqui em análise, enquanto simultaneamente ponto de partida que gera o móbil das análises prévias e ponto de chegada a que essas mesmas análises nos transportam. Isto é, a análise realizada às obras, ainda que direccionada para a especificidade de cada uma, tem como objectivo a ilustração e fundamentação de elementos determinantes à compreensão da abordagem criativa aos textos na obra *GOT LOST*. A apresentação detalhada dos mecanismos de análise, na sua relação com a obra *GOT LOST* é realizada no primeiro capítulo, dedicado às metodologias de análise.

As obras analisadas no contexto da primeira fase apresentam uma desconstrução do texto, que nega a relação entre percepção e significado. Lachenmann realiza esta negação transformando o texto em mecanismo sonoro através de uma decomposição fonética. A utilização deste mecanismo acontece como forma de transformar a relação do ouvinte com o objecto sonoro, deslocando o processo de audição tradicional do plano sonoro para o plano energético implicado

---

<sup>5</sup> "música com imagens"

na execução instrumental e vocal. A utilização de linguagem constitui nesta fase o elemento chave que Lachenmann utiliza como forma de conduzir a audição do ouvinte, negando-lhe o significado que sugere através da utilização de texto e substituindo-o pelo enfoque no aspecto energético implicado na produção de som.

No que diz respeito à segunda fase, a análise apresentada evidencia a deslocação da desconstrução do texto e da negação do significado, para um plano explícito da linguagem, em que o texto integra de forma quase inalterada a obra. Nesta fase as obras afirmam o plano de significado, encontrando-se este em relação estreita com o desenrolar da estrutura da obra. A compreensão dos mecanismos implicados em ambas as fases, no que as distingue, permite compreender em que medida se gera a multiplicidade de planos linguísticos e de abordagens ao texto, presentes em *GOT LOST*.

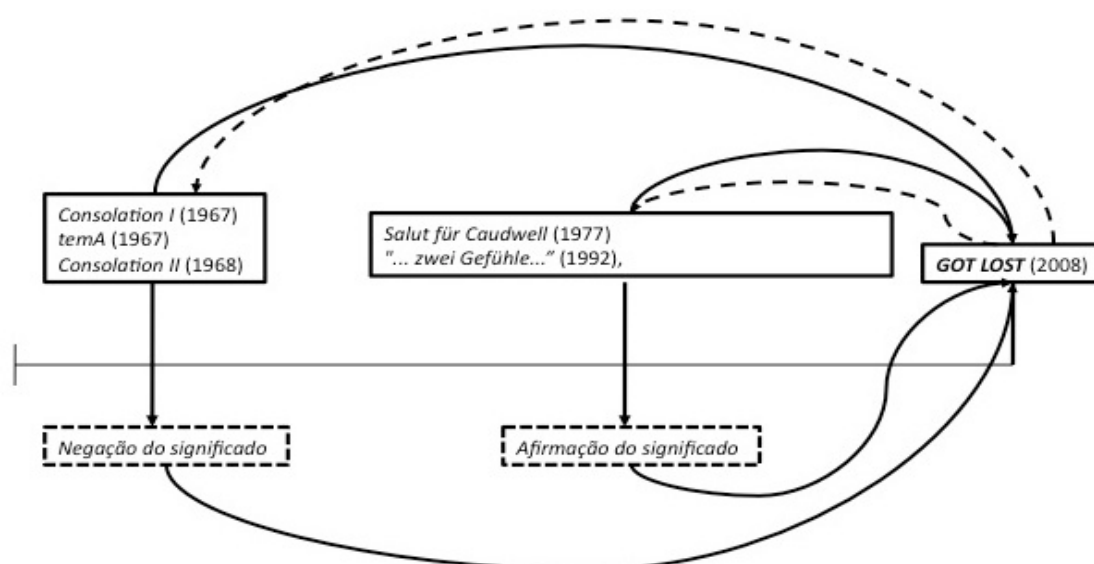


Imagem 1 - relação entre obras com recurso a elemento vocal e texto na constituição da abordagem analítica à utilização de texto na obra *GOT LOST*, de Helmut Lachenmann.

A metodologia de análise utilizada como mecanismo de abordagem às obras referidas, detalhadamente desenvolvida no primeiro capítulo, tem como base o ensaio *Philosophy of Composition - is there such a thing?* (2004), onde o compositor apresenta de forma relacionalmente condensada alguns dos elementos fundamentais que constituem a dicotomia entre pensamento estético e acção criativa que caracterizam o seu percurso enquanto compositor e a primeira



entrevista de *Musik als Wahrnehmungskunst* (2008), onde Lachenmann expõe os parâmetros técnicos fundamentais que estruturam a sua abordagem aos materiais.

Assim, os agentes metodológicos aplicados têm como base estrutural primária, quer tecnicamente, quer esteticamente, a voz do próprio compositor que se debruça sobre si mesmo. No referido ensaio, Lachenmann articula de forma referencialmente explícita três textos e um conceito, que o compositor considera transversais ao seu pensamento criativo. Estes são *Über das Komponieren* (1986), *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* (1979), *Klangtypen der Neuen Musik* (1966/1993)<sup>6</sup> e por último, o conceito de "música concreta instrumental"<sup>7</sup>. Os conceitos que o compositor desenvolve nestes textos, para além de serem apresentados de forma articulada, permitem compreender um derramar de significado analítico de uns para os outros, na constituição de um universo que propõe uma metamorfose se não mesmo uma transvaloração<sup>8</sup> quer do processo composicional, quer do processo auditivo. A compreensão relacional destes elementos, de uma perspectiva metodológica, permite compreender alguns dos agentes fundamentais da transformação, questionamento e superação dos paradigmas genericamente limitados pela relação com o "aparelho estético"<sup>9</sup> que Lachenmann propõe na sua criação. Esta transvaloração dos paradigmas quer da compreensão, quer da experiência auditiva da obra, que Lachenmann propõe, torna insuficientes, analiticamente, outros mecanismos para além dos do próprio compositor. A constituição de mecanismos de análise tomando como base a visão do

---

<sup>6</sup> Dos textos *Über das Komponieren* e *Klangtypen der Neuen Musik* são utilizadas na presente dissertação as traduções *De la Composition* e *Typologie de la musique contemporaine*, presentes na compilação de escritos e entrevistas *Helmut Lachenmann - Écrits et Entretiens* (Éditions Contrechamps, Genève, 2009).

<sup>7</sup> O conceito de "música concreta instrumental" encontra-se presente em diversos textos de Helmut Lachenmann, motivo pelo qual as suas referências bibliográficas são apresentadas à medida que o conceito é explorado no corpo da dissertação.

<sup>8</sup> O termo "transvaloração" é uma adaptação do termo de Friedrich Nietzsche, que o filósofo aplicava para se referir à necessidade de transformação dos códigos de valores éticos e morais. Esta problemática é particularmente aprofundada pelo filósofo nas obras *Zur Genealogie der Moral* (Genealogia da Moral) e *Menschliches, Allzumenschliches* (Humano, Demasiado Humano)

<sup>9</sup> O conceito "aparelho estético" é apresentado por Lachenmann no ensaio *Zum Problem des musikalisch Schönen heute* (A Questão do Belo na Actualidade), de 1976. Neste ensaio o compositor define "aparelho estético" como "(...) todas as objectivações das categorias expressivas, efectivamente disponíveis no quotidiano da cultura burguesa, tanto no sentido lato como estrito". "(Lachenmann, 2009e: 70) Nesta medida, o "aparelho estético" é composto por todo o contexto sócio e histórico em que o compositor se encontra integrado. O "aparelho estético" prende-se às oscilações naturais e tendência para a inércia cultural implicada no sistema de relações humanas. Cada época, cada região, cada grupo ou classe desenvolve e se acrescenta à totalidade do "aparelho estético".

próprio compositor afirma igualmente o carácter de observação dos mecanismos de individuação na abordagem de Lachenmann ao processo composicional.

No que diz respeito à primeira entrevista de *Musik als Wahrnehmungskunst*, utilizo as referências fundamentais que o compositor faz, tanto ao tratamento das alturas como a relação que se estabelece entre estas e a afirmação da "Strukturklang"<sup>10</sup> através de um agenciamento de justaposições ordenadas. Com base nesta entrevista em que o compositor oferece alguns esclarecimentos relativamente às suas técnicas de composição pessoais, encontra-se igualmente presente nos mecanismos de análise, o conceito de famílias sonoras, particularmente no que diz respeito ao timbre e às técnicas de execução.

No que diz respeito ao conjunto de ensaios que integra *Philosophy of Composition - is there such a thing?* é importante manter presente que, ainda que Lachenmann exponha aqui mecanismos íntimos do seu processo, a sua intenção é a constituição de uma estrutura de pensamento e de posicionamento em relação à criação adequada a qualquer compositor moderno. É nesta medida que surge a necessidade de utilização do conjunto de entrevistas *Musik als Wahrnehmungskunst*, onde o compositor se dirige aos seus mecanismos técnicos próprios.

(...) os compositores apenas podem viver de forma subjectiva - uma experiência que define a sua identidade e que por isso, necessariamente os isola uns dos outros. Assim, não é impensável que esta mesma experiência os possa aproximar.<sup>11</sup>  
(Lachenmann, 2009: 129)

Como forma de direccionar a análise para a relação que se estabelece entre música e linguagem, para além da referida base metodológica que aplico a todas as obras em estudo, realizo uma observação do universo de Lachenmann na sua relação com o pensamento de autores fundamentais à compreensão de como acontece a utilização de linguagem em música por parte do compositor.

---

<sup>10</sup> "som-estrutura" - o termo "Strukturklang" pertence ao conjunto de tipologias sonoras desenvolvidas por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neuen Musik*, detalhadamente observado no primeiro capítulo da presente dissertação.

<sup>11</sup> Todas as traduções são realizadas pelo autor da presente dissertação. "(...) les compositeurs ne peuvent vivre autrement que de manière subjective - une expérience qui définit leur identité et donc les isole nécessairement les uns des autres, alors qu'il n'est pas impensable qu'elle puisse également les rapprocher."

Nomeadamente, no que diz respeito à primeira fase, estabeleço uma relação compreensiva entre o pensamento de Lachenmann relativo à destruição do significado do texto e emancipação do plano corpóreo como afirmação da tradição pela oposição à "vontade do rebanho", com o aforismo 354 da obra *Die fröhliche Wissenschaft*<sup>12</sup> (1882) de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e a obra *Le Grain de la Voix*<sup>13</sup> (1972) de Roland Barthes (1915-1980). Ainda no que diz respeito à primeira fase, realizo também uma abordagem à noção de linguagem como mecanismo de retorno mágico a um *medium* puro da comunicação na sua relação com o objecto musical, evidenciando as relações presentes entre Lachenmann e o pensamento de Jacques Derrida (1930-2004) explícito na obra *Des Tours de Babel*<sup>14</sup> (1985).

Como forma de abordar as obras da segunda fase, relativamente à afirmação do significado, realizo uma observação do pensamento estético de Lachenmann presente no ensaio *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*<sup>15</sup> (1976) no que refere à relação com a tradição e ao papel do compositor como agente de oposição ao "aparelho estético". No contexto da segunda fase, realizo ainda uma observação da influência de Luigi Nono (1924-1990) na utilização de texto em Lachenmann. A contextualização da segunda fase conclui-se com uma observação da relação entre o pensamento estético de György Lukács (1885-1971) e Lachenmann. A contextualização da segunda fase, ao contrário da primeira, apresenta os motivos que levam o compositor a afirmar o significado do texto.

O quarto capítulo é direccionado para a análise da obra *GOT LOST*. Os três capítulos anteriores a este constituem o corpo metodológico que a observação analítica aqui realizada tem como agente estruturante. Nesta medida, a análise realizada da obra, para além de utilizar os mecanismos metodológicos base aplicados às restantes obras, articula-se também com os conceitos desenvolvidos, quer ao nível da evolução técnica, quer ao nível do pensamento estético do compositor, no universo particular do seu pensamento explícito em texto e dos

---

<sup>12</sup> É utilizada na presente dissertação a tradução *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

<sup>13</sup> É utilizada na presente dissertação a tradução *The Grain of the Voice*, USA: Northwestern University Press, 2009.

<sup>14</sup> É utilizada na presente dissertação a tradução *Torres de Babel*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

<sup>15</sup> É utilizada na presente dissertação a tradução *La question du beau aujourd'hui* presente na compilação de escritos e entrevistas *Helmut Lachenmann - Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps, 2009)

autores utilizados para contextualizar a função da linguagem em cada uma das fases analisadas.

Os textos utilizados por Lachenmann em *GOT LOST* são: *Der Wanderer*, o vigésimo sétimo poema do *Prólogo em Verso* de *Die fröhliche Wissenschaft* (1881-1887), de Friedrich Nietzsche (1844-1900); o poema *Todas as cartas de amor são ridículas* (1935), de Fernando Pessoa (1888-1935), sob o heterónimo Álvaro de Campos e um texto anónimo, que o compositor encontra no elevador da Villa Walter, em Berlim, dando notícia de um cesto de roupa que havia desaparecido da lavandaria no dia anterior, texto esse intitulado *GOT LOST*.

A análise da utilização de texto na obra acontece tanto ao nível do significado dos textos propriamente ditos, como das relações fonéticas e consequentes articulações entre o plano do significado e o plano sonoro.

Uma vez compreendidos os elementos relacionais que compõem a utilização dos textos escolhidos, analiso a "Strukturklang" da obra na relação que esta estabelece com os processos de afirmação e negação perceptiva de significado nos textos. A observação da função do texto na concretização da estrutura é realizada com base na análise relacional entre processos e materiais a que o compositor recorre na construção da obra, nomeadamente, relações entre a utilização de altura definida e material tímbrico, tipologia da exploração sonora de cada um dos elementos utilizados (a voz e o piano), o relacionamento sonoro que constitui a identidade de cada um destes elementos e a articulação múltipla dos diversos planos linguísticos envolvidos na obra.

A presente análise acontece direccionada para a relação entre linguagem e música no contexto da obra *GOT LOST*, através de uma abertura ontológica à função da linguagem enquanto mecanismo de evolução do pensamento composicional, no contexto da criação musical de Helmut Lachenmann.

## Capítulo I - Metodologias de análise

No decorrer do seu percurso como compositor, Lachenmann desenvolve como agentes do seu *métier*, tanto mecanismos composicionais, como pensamento filosófico e estético sobre a ontologia intrínseca ao ser de cada obra. "Os compositores devem falar sobre si" (Lachenmann, 2009: 130), afirma Lachenmann no texto *Über das Komponieren*, dedicado a Wolfgang Rihm (1952). Este predicado assume real materialidade no ser do próprio compositor, cuja evolução criativa se dá a par de um extenso corpo de pensamento dedicado às diversas questões estéticas que a sua obra coloca. A relação que decorre da sistematização e exposição do pensamento musical e a criação de uma obra propriamente dita constitui, nesta medida, um dos elementos fundamentais na compreensão do processo interior deste compositor. É devido a esta relação entrópica entre criação e pensamento que a presente abordagem toma como mecanismo estruturante da análise o posicionamento do próprio compositor, que coloca em relação o plano expressivo/criativo com o intelectual, orientando-o para o objecto específico em análise, a utilização de linguagem na obra *GOT LOST*.

De uma perspectiva metodológica, isto significa que, a análise realizada tem como ponto de partida a articulação de dois pontos base, nomeadamente:

- 1) o pensamento quer técnico, no que diz respeito aos elementos que para si constituem as ferramentas criativas (como se constrói a obra?), quer filosófico (porque se constrói a obra como se constrói?) explícito pelo compositor em texto;
- 2) os mecanismos presentes na obra *GOT LOST* que dizem respeito à utilização de linguagem como elemento integrante do objecto musical, nomeadamente, a) a criação de planos de individuação de cada um dos elementos literários na sua relação com os materiais musicais (articulação vocal vs. alturas, durações, timbre, instrumentação); b) mecanismos de afirmação e de negação da compreensão do significado do texto; c) desenvolvimento e articulação dos parâmetros anteriores na afirmação estrutural da obra.

No que diz respeito ao primeiro ponto, partir do pensamento explícito em texto pelo compositor, debruçando-o analiticamente sobre si próprio na materialidade das suas obras permite simultaneamente evitar o desvio analítico para um plano especulativamente hermenêutico e gerar o confronto directo entre razão e expressão no universo criativo de Lachenmann. Relativamente ao segundo ponto, tal como afirmado na introdução, a obra *GOT LOST* constitui simultaneamente o ponto de partida e o ponto de chegada da presente análise. Assim, a utilização de elementos constituintes de *GOT LOST* na criação da lente analítica aplicada às restantes obras direcciona o sentido da análise para o objecto pretendido, evitando que a multiplicidade de problemáticas envolvidas em cada obra disperse o foco de análise. O segundo ponto, dada a sua especificidade técnica, acontece de forma metodologicamente transversal ao primeiro, na gestão de parâmetros abordados em cada obra.

O primeiro ponto, mais complexo e extenso, devido à quantidade de informação implicada na sua constituição desdobra-se em dois planos de análise, simultaneamente em confronto e em articulação. O primeiro plano de análise, fixo, de natureza mais abrangente e que se aplica à observação geral das obras que caracterizam a evolução da utilização de linguagem na música do compositor<sup>16</sup>. Este plano inclui quer elementos de natureza técnica, quer elementos de natureza filosófica, sendo a ambos comum o ponto de partida, a representação em texto de Lachenmann de si próprio. Tal como referido na introdução, a escolha dos textos que constituem este plano analítico tem a sua origem no ensaio *Philosophy of Composition - Is there such a thing?* e na primeira entrevista de *Musik als Wahrnehmungskunst*. No ensaio, o compositor realiza uma observação de largo espectro dos elementos que progressivamente caracterizam tanto o seu pensamento estético como o seu pensamento criativo. Esta observação acontece pela articulação de "três teses sobre compor", (Lachenmann, 2004a: 56) que o compositor desenvolve em *Über das Komponieren*, "quatro condições dos materiais" (Lachenmann, 2004a: 58) presentes em *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, cinco "tipologias sonoras" (Lachenmann, 2004a: 60), expostas em *Klangtypen der*

---

<sup>16</sup> Cf. com Imagem 1: diagrama cronológico de obras analisadas pg. 4.

*Neuen Musik* e o conceito de "música concreta instrumental" (Lachenmann, 2004a: 64).

A entrevista é direccionada para a forma específica como o compositor aborda criativamente o tratamento dos materiais, nomeadamente a sua relação com a utilização de alturas, a forma como a organização destas gera o plano rítmico e em consequência deste, como o compositor constrói as teias estruturais e "famílias sonoras" que afirmam a sua noção de "Struckturklang". Assim, a utilização de ambos, o ensaio e a entrevista, constitui uma possibilidade de acesso a um universo relacional constituído pelo próprio compositor, num período de grande proximidade temporal à criação da obra *GOT LOST*.

De forma a constituir um mecanismo metodológico direccionado, a utilização dos conteúdos presentes no conjunto de textos que constitui *Philosophy of Composition - is there such a thing?* acontece de forma relacional. Isto é, ainda que realize uma breve exposição dos conteúdos individuais de cada texto, o que constitui mecanismo analítico é a sua articulação na geração de um plano de linguagem composto por pontos específicos direccionados à análise.

O segundo plano de análise, relativo ainda ao primeiro ponto, tem uma função direccional, aplicando-se ao objecto específico da linguagem. Este plano dá-se através do confronto entre elementos do pensamento de Lachenmann relacionados com a linguagem e o pensamento de autores que directamente fundamentam a relevância deste elemento no pensamento estético do compositor<sup>17</sup>. A relação entre a sua evolução e os agentes externos que progressivamente o moldam, oferecem à compreensão não apenas o móbil do seu percurso, como permitem direccionar a análise para a especificidade do objecto em estudo. A exposição deste segundo plano, dada a sua natureza direccional na relação que estabelece com a evolução do pensamento do compositor, acontece no contexto de cada fase em análise.

---

<sup>17</sup> Cf com pg. 5 e pg. 6

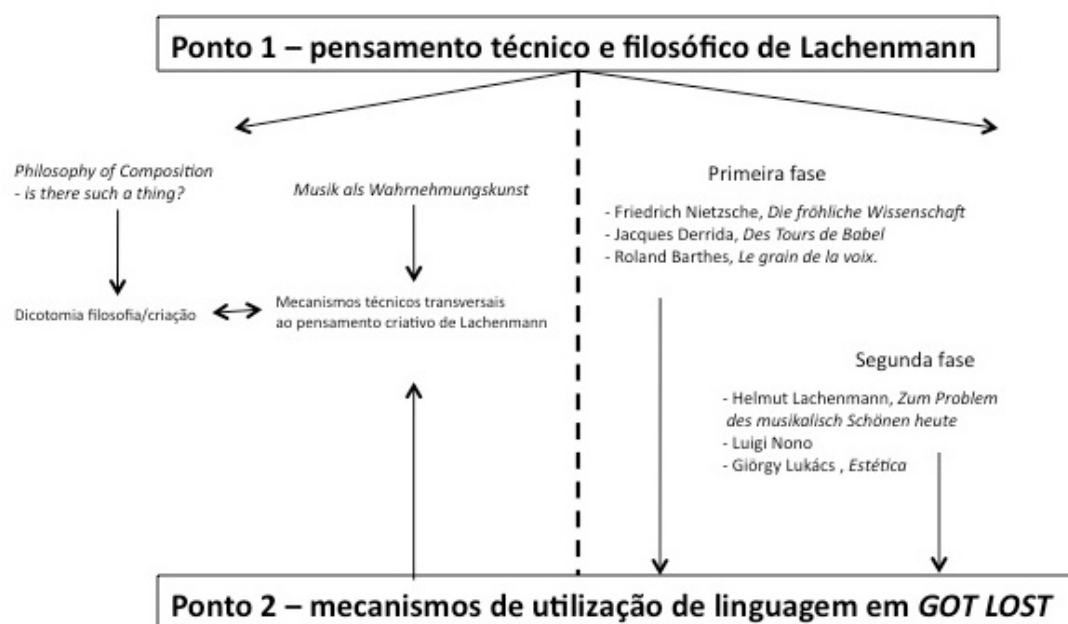


Imagem 2 - diagrama de metodologias utilizadas na análise da obra *GOT LOST*, de Helmut Lachenmann.

### I.1 Breve introdução aos conceitos desenvolvidos em *Philosophy of Composition - is there such a thing?* e *Musik als Wahrnehmungskunst*

- *Über das Komponieren* - "Compor significa ..."

No ensaio *Über das komponieren* Lachenmann expõe três teses do que, para si, se encontra implicado no processo criativo composicional. Ao elaborar estas teses sobre o processo criativo, Lachenmann propõe não apenas um mecanismo expositivo da sua abordagem a este processo, mas também a geração de um plano de pensamento que permita a abertura necessária à expressão de qualquer compositor, sem o compromisso de si próprio na tentativa de se enquadrar em mecanismos que lhe sejam estranhos.

(...) permanece uma questão que coloco a mim mesmo: quais são as condições da composição, o que a caracteriza, para além dos seus processos imediatos - aqueles que uma análise estrutural pode simular ou pelo menos permitir entrever de forma especulativa - o processo interior que a comanda. Tentei por isto chegar a fórmulas



provisórias para esses processos interiores e se possível, a um nível em que outros compositores possam igualmente afirmar a filosofia do seu trabalho sem ser novamente capturados em categorias para si estrangeiras e inadaptadas.<sup>18</sup>  
(Lachenmann, 2009: 130)

As três teses sobre compor que Lachenmann desenvolve neste ensaio são:

- 1) Compor significa: reflectir sobre os meios;
- 2) Compor significa: construir um instrumento;
- 3) Compor não é deixar-se ir, mas deixar-se vir.

De uma perspectiva sintética, a articulação destas três teses sobre o processo composicional propõe uma estrutura processual que torna consciente o inconsciente da obra. Isto é, mais que uma afirmação estética sobre a natureza sonora dos materiais, Lachenmann observa aqui o processo interior de deslocação dos materiais do plano imaginário, para o plano material. Quer a forma como o compositor estrutura a organização do ensaio, de forma quase psicanalítica - em que o sujeito, através de um processo de deslocação do pensamento para a matéria atinge uma catarse libertadora - quer a própria utilização da expressão "compor significa ..." - atribuindo ao processo criativo um plano estrutural que parte da tomada de consciência de significado na acção - afirmam a visão do processo criativo como análogo ao processo de sublimação de informação inconsciente.

A reflexão sobre os materiais implica a necessidade primeira de tornar funcionalmente consciente a hierarquia de importâncias sonoras que irão constituir o objecto relacional físico que é o instrumento construído. A necessidade de pensar sobre os materiais prende-se a uma tomada de consciência das relações que se estabelecem entre o plano criativo interior do compositor e o real onde a obra irá ganhar existência. Este processo, prévio à construção material da obra mas integrante da sua criação, permite ao compositor avançar criativamente, consciente da multiplicidade de relações e cargas auráticas implicadas nos materiais que utiliza.

---

<sup>18</sup> "(...) il en est resté une question que je m'adresse à moi-même: quelles sont les conditions de la composition, qu'est-ce qui caractérise, au-delà des processus immédiats - ceux qu'une analyse structurale peut simuler ou du moins laisser entrevoir de manière spéculative -, le processus intérieur qui les commande. J'essaie donc de trouver des formules provisoires pour ces processus intérieurs et si possible à un niveau où d'autres compositeurs peuvent également préciser la philosophie de leur travail sans être de nouveau happés par des catégories qui sont par eux étrangers et inadaptées."

Por "meios" entendo antes de mais o material musical no sentido estrito, a instrumentação prévia, comandada pela sociedade, feita de sonoridades, de estruturas sonoras, de estruturas temporais, de fontes sonoras, de instrumentos no sentido estrito e no sentido lato, das suas técnicas de execução, da sua notação e da sua tradição de interpretação, o seu contexto institucional e até mesmo os seus rituais de interpretação.<sup>19</sup> (Helmut Lachenmann, 2009: 130)

Esta reflexão prende-se à totalidade que constitui o universo sobre o qual incide a obra. Pensar sobre os materiais significa, não apenas tornar consciente o instrumento que se constrói, mas fundamentalmente como desejamos tocá-lo. O pensamento sobre os materiais tem, para Lachenmann, a função última de uma compreensão da realidade que envolve os materiais, de forma a uma libertação individual na sua utilização que permita ao compositor afirma-se na obra através do confronto com o "aparelho estético"<sup>20</sup>.

Uma vez tornadas conscientes as relações entre materiais a explorar, a segunda tese afirma a corporeidade do objecto. O potencial energético liberto pelo pensamento nos materiais desloca-se do intelecto e torna-se matéria propriamente dita ao "constituir um instrumento". Esta compreensão do estabelecimento de relações funcionais entre os mecanismos composicionais, distintos à partida, unifica-os na multiplicidade articulada que é um mesmo corpo acústico.

Descobrir o instrumento significa consequentemente tocá-lo, de certa forma, de olhos fechados, procurar e inventar outras formas de tocar e, por isso, outras realizações da lei desconhecida que se opera entre ele e eu, fazendo funcionar o instrumento imaginário numa abordagem tátil.<sup>21</sup> (Helmut Lachenmann, 2009: 138)

Por último, a terceira tese que Lachenmann apresenta neste ensaio afirma uma carga sensual bastante explícita. Esta sensualidade serve o propósito de ilustrar o processo criativo composicional como experiência de libertação através do físico, em que, após constituídos os mecanismos necessários, após organizado o tabuleiro

---

<sup>19</sup> "Par 'moyens' j'entends tout d'abord le matériau musical au sens étroit, cet instrumentarium préformé, régi par la société, fait de sonorités, de structures sonores, de structures temporelles, de sources sonores, d'instruments au sens restreint et au sens large donc, de leur techniques de jeu, leur notation et leur traditions d'interprétation, jusqu'aux institutions même et leur rituels de transmission."

<sup>20</sup> A relação entre o compositor e o "aparelho estético" é abordada por Lachenmann no ensaio *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, observado no terceiro capítulo da presente dissertação.

<sup>21</sup> "Découvrir l'instrument signifie par conséquent jouer d'une certaine façon à l'aveuglette, trouver et inventer d'autres touches et, partent, d'autres concrétisations de la loi inconnue qui opère entre lui et moi, faisant fonctionner l'instrument imaginaire par cette approche à tâtons."

para o jogo, se chega por fim à possibilidade criativa através de uma abertura à experiência de criar enquanto processo vivo. Depois de afirmadas e conhecidas as forças que operam a vontade corpórea, o compositor "deixa-se vir", afirmando-se criativamente sobre o corpo por si construído.

Desconfio do compositor que me diz exactamente aquilo que quer, porque normalmente ele quer aquilo que diz - portanto pouco. (...) Compor deveria querer dizer astúcia na vontade imediata, fatalmente limitada, explorar as primeiras visões e empurrá-las à sua própria superação, ajudar a imaginação a ultrapassar as suas próprias fronteiras.<sup>22</sup> (Lachenmann, 2009: 139)

#### - *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* - "Ouvir é vulnerável sem pensar"

Neste ensaio, Lachenmann apresenta os pontos fundamentais na constituição de uma consciência dos agentes socio-psicológicos implicados *a priori* nos materiais musicais. A necessidade de constituir uma base compreensiva das condições da audição musical, mais que implicarem o universo auditivo propriamente dito, são direccionadas ao mapeamento da percepção do ouvinte. Para Lachenmann, este mapeamento é a única forma do ouvinte escapar à posição de vulnerabilidade criada pelo comércio selvagem da indústria musical no decorrer do século XX.

A música acontece no campo de tensão entre o Íntimo e o Público. São duas instâncias com uma força descompensada; o Público manipula, atravessa e domina com milhares de mecanismos a nossa intimidade, fazendo das traições comerciais as nossas próprias traições ... assim sentimos e pensamos "conforme devemos fazê-lo"<sup>23</sup>. (Helmut Lachenmann, 1996: 54)

---

<sup>22</sup> "Je me méfie du compositeur qui sait exactement ce qu'il veut, car d'habitude, il veut ce qu'il sait - et donc trop peu. (...) Composer doit vouloir dire ruser avec la volonté immédiate, fatalement limitée, exploiter les premières visions et les pousser vers un dépassement, aider son imagination à franchir ses propres frontières."

<sup>23</sup> "Musik spielt sich ab im Spannungsfeld von Innerlichkeit und gesellschaftlicher Öffentlichkeit. Es sind zwei ungleich starke Instanzen, und mit tausend Mitteln durchdringt, beherrscht und manipuliert die Öffentlichkeit unsere Innerlichkeit, macht jenen kommerziellen Betrug an unseren Sehnsüchten zu unserem Selbstbetrug, und wir fühlen und denken, was fühlen und denken sollen."

As quatro condições que Lachenmann estabelece como fundamentais na constituição de uma percepção capaz de "superar os contextos oferecidos de antemão"<sup>24</sup> (Lachenmann, 1996: 55) são:

- 1) Tonalidade - a tendência do ouvido de limitar o plano sonoro aos referenciais da tradição (consonância/dissonância; tonal/atonal; familiar/exótico)<sup>25</sup>;
- 2) Corporeidade - compreensão do som enquanto manifestação física, resultante de uma corporeidade instrumental específica. A percepção das condições de execução - da motricidade do instrumento - enquanto função do plano auditivo;
- 3) Estruturalidade - a consciência da função da forma na história permite o confronto, negação e consequente superação "estabelecendo organizações, neutralizando o anteriormente vigente e questionando o previamente dado, o previamente operante, o habitual, analisando-o novamente, complementando-o, remodelando-o profundamente - transformando-o."<sup>26</sup> (Lachenmann, 1996: 60);
- 4) Aura - a consciência da obra enquanto objecto envolvido numa teia relacional socio-histórica onde uma multiplicidade total de eventos e agentes lhe são tangenciais tanto ao nível consciente como inconsciente.

Ao determinar as condições do processo auditivo, Lachenmann oferece a emancipação da percepção que permite superar a criação enquanto manifestação de uma vontade "Pública" - a criação como agente do "rebanho" - no sentido de uma individuação criativa da expressão artística.

O desenvolvimento da capacidade de pensar na carga aurática implicada nos materiais *a priori* constitui, na vida criativa do compositor, um dos mecanismos primários no posicionamento de afirmação de si, em relação ao "aparelho estético". É apenas através da consciência destes agentes da inercia auditiva, enquanto

---

<sup>24</sup> "(...) und jene vorweg gegebenen Zusammenhänge im doppelten Sinne, „aufheben“."

<sup>25</sup> Cf. Assis, Paulo de, (Mis à jour le 23/01/2012) "The Conditions of creation and the haecceity of music material", *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique.

<sup>26</sup> "(...) und darin Ordnungen errichtet in dem Maß, wie er vorweg darin herrschende Ordnungen aufhebt und Vorweggegebenes, Vorwegwirkendes, Gewohntes in Frage stellt, neu beleuchtet, neu würdigt, ergänzt, tiefer erschließt - verwandelt."

elementos que constituem os paradigmas de estagnação da vontade "Pública", que o compositor pode superar o contexto dado e "desafiar" (Lachenmann, 2009d: 227) o ouvinte, afirmando o seu papel na tradição de agente de confronto com o "aparelho estético".

(...) através dos meios da razão e da imaginação individual, derivar novos códigos e princípios estruturais a partir daqueles já reconhecidos e aos quais os materiais se encontram presos, desta forma, explorar e analisar novamente o material, superando assim o contexto dado de antemão. Este processo pode, como sempre, ser conduzido racional ou intuitivamente, logo que cumpra com o que, de forma inultrapassável, Schoenberg formula: "o objectivo mais elevado do artista: expressar-se"<sup>27</sup>. (Lachenmann, 1996: 55)

#### - *Klangtypen der Neue Musik* - "A emancipação do som (...)"

Neste ensaio Lachenmann direcciona a sua atenção para os mecanismos analíticos, afirmando novamente a necessidade de construir as ferramentas adequadas à transvaloração auditiva implicada na quebra com a tonalidade. As cinco tipologias sonoras propostas neste ensaio não pretendem "estabelecer uma terminologia definitiva para uma sintaxe musical universal [mas sim a constituição de] possibilidades de abstracção que ofereçam alguns modelos sonoros característicos."<sup>28</sup> (Lachenmann, 2009j: 37)

A quebra com o universo tonal e a sua consequente superação constituem os pilares fundamentais na elaboração de mecanismos que, mais do que partirem de uma oposição ou negação do sistema tonal - como é o caso do serialismo integral - se expandem no assumir de uma identidade verdadeiramente distinta deste e consequentemente, da necessidade de mecanismos de análise adequados.

---

<sup>27</sup> "(...) aus den erkannten Gesetzmäßigkeiten, in denen das Material gebunden ist, mit den Mitteln individueller Vernunft und Imagination neue Gesetzmäßigkeiten und Gestaltungsprinzipien albeiten, so das Material neue durchdringen, erweitern, erforschen, beleuchten und jene vorweg gegebenen Zusammenhänge im doppelten Sinne „aufheben“. Wie immer dieser Vorgang gesteuert sein mag, rational oder intuitiv: Er allein löst das ein, was Schönberg unübertroffen formulierte: Höchtes Ziel des Künstlers: sich ausdrücken."

<sup>28</sup> "Le but d'une telle typologie ne saurait consister à établir une terminologie définitive pour une syntaxe musical universelle (...) des possibilités d'abstraction qu'offrent certains modèles sonores caractéristiques."

Ainda que este ensaio tenha uma direcionalidade mais técnica que os anteriores, o seu carácter mantém-se genérico. Os mecanismos de análise propostos por Lachenmann são orientados para uma investigação/audição do que para si constituem os parâmetros qualitativos - sonoros - implicados na especificidade da "música moderna." Ainda que a estruturação interna de cada uma das tipologias sonoras se encontre em relação directa com a compreensão da articulação de parâmetros materiais como alturas, dinâmica, durações e particularmente o timbre, enquanto resultante das anteriores, o que Lachenmann propõem com este ensaio é mais que um mecanismo de desagregação analítica dos materiais, "(...) a distinção entre o som como estado e o som como processo (...) isto é, entre a simultaneidade de uma determinada duração determinada mas limitada pelo exterior, e uma sonoridade enquanto processo característico que gera para si mesma uma duração interior."<sup>29</sup> (Lachenmann, 2009j: 38)

As cinco tipologias sonoras que Lachenmann elabora como mecanismos de acesso à interioridade das obras, direccionadas para a sua sonoridade específica são:

1) *Kadenzklang*<sup>30</sup> - a forma mais simples de estrutura sonora, composto por um ataque do qual resulta uma ressonância - natural ou alimentada.

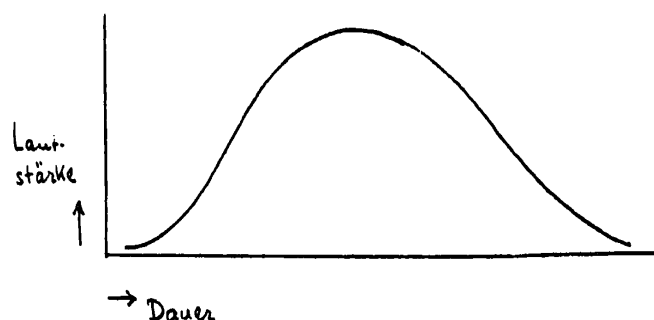
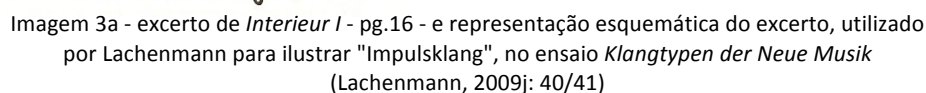


Imagem 3 - representação esquemática de "Kadenzklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 40)

<sup>29</sup> 2(...) "la distinction entre le son en tant qu'état et le son en tant que processus (...) autrement dit, entre une sonorité en tant que simultanéité d'une certaine durée voulue mais limitée de l'extérieur, et une sonorité en tant que processus caractéristique qui crée par lui-même sa durée intérieure."

<sup>30</sup> "som - cadência"

a) *Impulsklang*<sup>31</sup> - "som - cadência" que parte de um ataque inicial e que perdura até à extinção das suas ressonâncias naturais.



Handwritten musical score for a percussion ensemble, featuring a snare drum (Bekken) and a tam-tam (Tamtam). The score is written on a grand staff with multiple staves. The snare drum part includes dynamics like *mf*, *f*, and *ppp*, and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tam-tam part includes dynamics like *ppp* and *f*, and features a simpler rhythmic pattern. The score concludes with the instruction "ausklingen lassen" (fade out).

19

c) *Ausschwingklang*<sup>33</sup> - "som - cadência" de extinção progressiva. Nesta tipologia, a diversidade de processos acústicos de extinção de cada componente faz com que, no processo de desaparecimento das ressonâncias, surjam novas sobreposições e camadas sonoras.

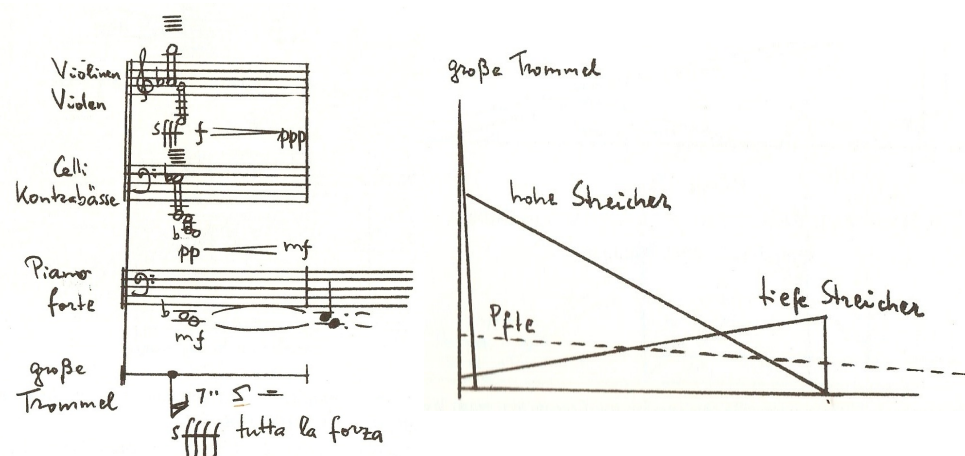


Imagem 3c - excerto de *Apparitions* (1958/59) - cc.49 -, de György Ligeti (1923 - 2006) e representação esquemática do excerto, utilizado por Lachenmann para ilustrar "Ausschwingklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 42)

2) *Farbklang*<sup>34</sup> - a segunda tipologia sonora é considerada por Lachenmann "a forma mais simples de um estado sonoro"<sup>35</sup> (Lachenmann, 2009j: 46). O "som - cor" é caracterizado por um timbre estacionário cujas propriedades se fixam rapidamente na audição. A sua duração é própria, podendo ser longa ou breve. A sua representação gráfica é:

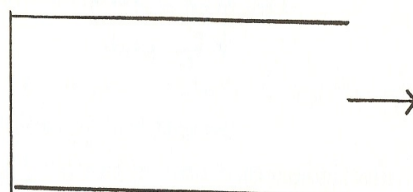


Imagem 4 - representação esquemática de "Farbklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 46)

<sup>33</sup> "som de extinção progressiva"

<sup>34</sup> "som - cor"

<sup>35</sup> "(...) la forme plus simple de l'état sonore pourra être nommé 'son-couleur' (*Farbklang*)"



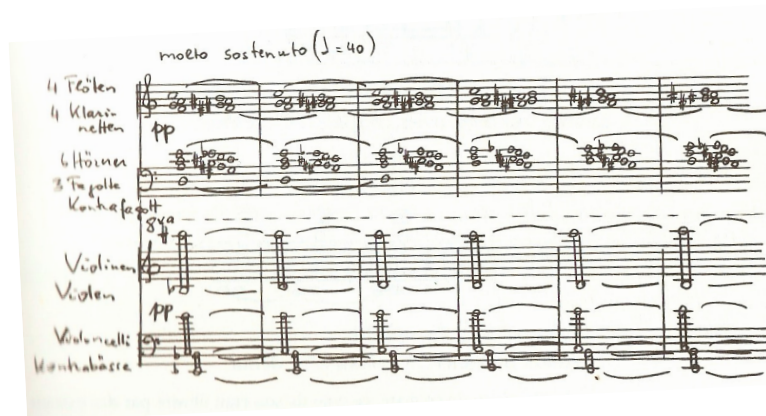


Imagem 4a - excerto de *Atmosphères* (1961) - cc.1 - cc.6 -, de György Ligeti (1924 - 1990), utilizado por Lachenmann para ilustrar "Farbklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 47)

3) *Fluktuationsklang*<sup>36</sup> - o "som - flutuante" resulta da aplicação de movimento periódico interior ao "som - cor". A sua representação pode ser diversificada, mantendo-se constante o retorno periódico de relações estruturais interiores.

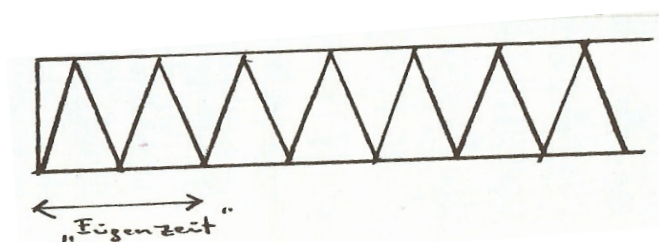


Imagem 5 - representação esquemática de "Fluctuationsklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 49)

O "som - flutuante" subdivide-se em:

a) "som - flutuante" com flutuação interna, onde no interior de um contorno fixo se movem componentes internas do som;

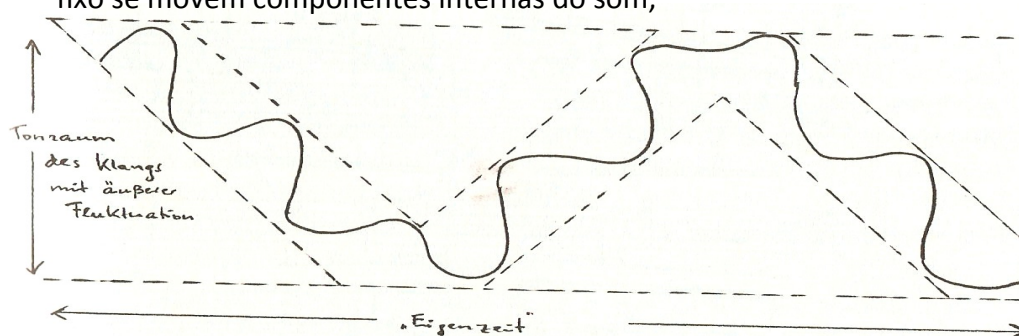


Imagem 5a - representação esquemática de "Fluctuationsklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 51)

<sup>36</sup> "som - flutuante"



Imagem 5b - excerto de *Atmosphères* (1961) - pg.20 -, de György Ligeti (1924 - 1990), utilizado por Lachenmann para ilustrar "Fluktuationsklang" - interna -, no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 50)

b) "som - flutuante" com flutuação externa, em que a totalidade de propriedades sonoras é capturado pelo movimento, evoluindo na sua totalidade num movimento periódico circular. No som com flutuação externa o factor tempo desempenha uma função particular, uma vez que "um corte vertical não tornará visível nem o contorno global, nem particularmente as propriedades de coloração que resultam dos movimentos (...)"<sup>37</sup> (Lachenmann, 2009j: 52)

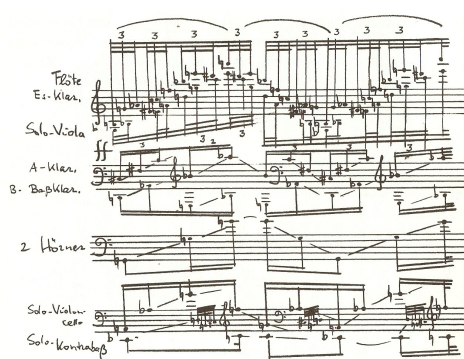


Imagem 5c - excerto de *Wozzeck* (1922) - acto II, cc. 402 -, de Alban Berg (1885 - 1935), utilizado por Lachenmann para ilustrar "Fluktuationsklang" - externa -, no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009j: 50)

<sup>37</sup> "Une coupe verticale ne ferait apparaître ni le contour global, ni surtout les qualités de la couleur qui résultent des mouvements (...)"

4) *Texturklang*<sup>38</sup> - a quarta tipologia sonora é uma derivação da terceira. Contudo, ao contrário do "som - flutuante", o "som - textura" movimenta-se sem periodicidade. "O que caracteriza o 'som - textura' é a sua capacidade de mudar continuamente as suas propriedades acústicas sem se repetir como é o caso do 'som - flutuante'".<sup>39</sup> (Lachenmann, 2009j: 52-53) O "som - textura" tem um tempo próprio caracterizando-se mais por um estado sonoro, que por uma estrutura interna fixa. Este tipo de estrutura é caracterizado simultaneamente pela imprevisibilidade auditiva implicada na ausência de repetição e pelo rigor necessário a que não se perca o sentido de coerência dos materiais.

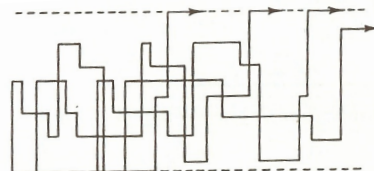
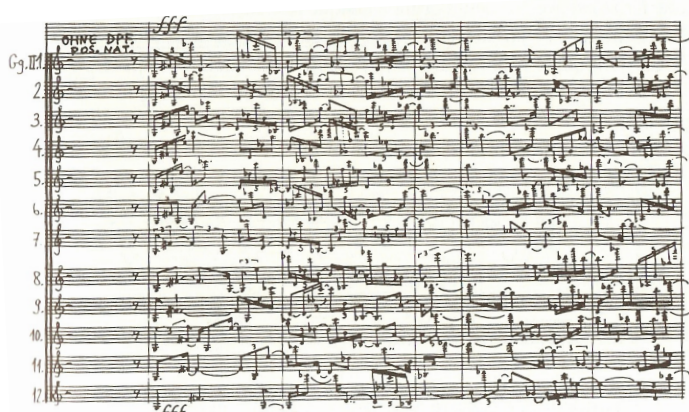


Imagem 6 - excerto de *Apparitions* (1958/59) - p. 19 -, de György Ligeti (1923 - 2006) e representação esquemática do excerto, utilizado por Lachenmann para ilustrar "Ausschwingklang", no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Lachenmann, 2009J: 53)

5) *Strukturklang*<sup>40</sup> - a última tipologia pode ser compreendida, tal como na maioria dos ensaios de Lachenmann, como a criação de um universo de possibilidade que articula criativamente todos os pontos previamente desenvolvidos. O "som - estrutura" prende-se ao som enquanto totalidade de eventos que se manifesta no tempo de vida próprio da obra, e do qual apenas se pode ter consciência uma vez experienciada a totalidade do

<sup>38</sup> "som - textura"

<sup>39</sup> "Ce qui caractérise de son-texture, c'est qu'il peut changer continuellement quant à ses propriétés acoustiques sans se répéter à l'instar du son fluctuant."

<sup>40</sup> "som - estrutura"

objecto. "Define-se assim 'estrutura' enquanto polifonia de agenciamentos."<sup>41</sup> (Lachenmann, 2009j: 57)

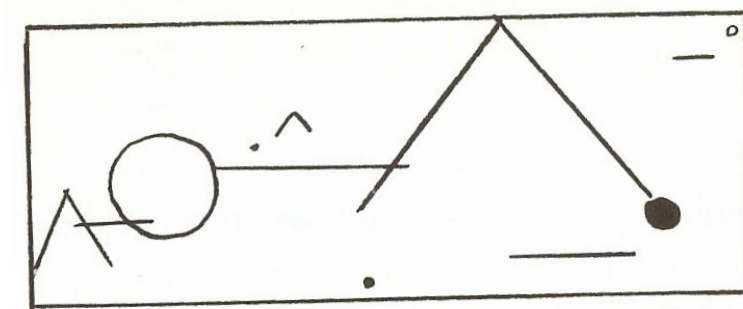


Imagem 7 - representação esquemática de "Strukturklang", tal como apresentada por Lachenmann no ensaio *Klangtypen der Neue Musik* (Helmut Lachenmann, 2009, pg. 57)

#### - "musique concrète instrumentale"

O conceito de "música concreta instrumental" ocupa um lugar central no pensamento musical de Lachenmann, encontrando-se presente em diversos textos do compositor (Lachenmann, 1996, 2004a, 2009, 2009a, 2009c, 2009e, 2009f, 2009g) sendo por isso, um conceito fundamental do seu universo estético. Este conceito toma a "música concreta" de Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927) na abertura à integração dos ruídos quotidianos no universo sonoro criativo, direccionando esta postura para o universo instrumental através de uma exploração radical do instrumento musical na sua totalidade sonora. A "música concreta instrumental" de Lachenmann introduz uma compreensão do universo instrumental como possibilidade de transformação dos paradigmas da audição, convencionalmente direccionados para "o quê" está a ser tocado e que o compositor modula para um "como está a ser tocado". Este posicionamento de Lachenmann em relação ao processo criativo acontece estabelecendo relações directas com o plano corpóreo do som, observando-o no seu potencial de libertação energética. Ao focar o aspecto motor-físico enquanto objecto da audição, aquilo que se torna fundamental, quer de uma perspectiva criativa, quer de uma perspectiva da fruição,

<sup>41</sup> "On définira ainsi la 'structure' comme une polyphonie d'agencements."



é uma compreensão do objecto sonoro enquanto manifestação de uma determinada condição física - o instrumento enquanto corpo, o espaço enquanto campo acústico, o tempo enquanto envelope. O processo não só de compor mas também de ouvir torna-se assim direccionado para uma procura de energias relacionais que pulsam no potencial sonoro instrumental.

Desenvolvi desde *temA* (1968) uma abordagem em torno do que denominei "música concreta instrumental". O som enquanto objecto real e palpável, como "fenómeno natural" que acontece aqui e agora, evoca um mecanismo de audição previamente excluído do universo musical, ou pelo menos negligenciado ao nível do pensamento, que aborda o som - seja natural ou artificial, simples ou elaborado - como fenómeno da natureza.<sup>42</sup> (Lachenmann, 2004a: 64)

Este conceito materializa o processo de transvaloração dos paradigmas quer criativos, quer auditivos impostos pela tonalidade, oferecendo contudo um retorno ao *medium* instrumental pelo alargamento - senão mesmo pela reconstrução - da relação entre compositor e material criativo.

Ao desenvolver e aplicar musicalmente o conceito de "música concreta instrumental", Lachenmann quebra radicalmente com o aspecto metafísico da fruição musical, direccionando a percepção do ouvinte e, consequentemente, a sua experiência da obra, para o plano corpóreo da realização mecânica. O compositor coloca desta forma em evidência o som como evento material em relação directa com uma determinada libertação energética, em vez do som como experiência puramente sonora, desligada da sua realização material.

O som deixa de ser compreendido como elemento que varia em função do intervalo, da harmonia, do ritmo, do timbre, etc., mas sobre tudo, como resultado da aplicação de uma força mecânica sobre determinadas condições físicas que são controladas e variadas pela composição (...).<sup>43</sup> (Lachenmann, 2009a: 201)

---

<sup>42</sup> "I have developed since *temA* (1968), an approach revolving around what I have termed 'musique concrète instrumentale'. Sound as something real and palpable, as a 'natural phenomenon' taking place here and now, evokes a mode of listening previously excluded from the musical medium, or at least neglected in reflections upon it, which treats sound - be it natural or artificial, given or constructed - as a phenomenon of nature."

<sup>43</sup> "Le son n'était alors plus compris comme un élément à varier sous l'aspect de l'intervalle, de l'harmonie, du rythme, du timbre, etc., mais avant tout comme le résultat de l'application d'une force mécanique sous des conditions physiques qui sont contrôlables et variables par la composition (...)"

Aqui, Lachenmann aborda a sua música de uma perspectiva particularmente técnica. Ao contrário dos ensaios e artigos apresentados anteriormente, direccionados para a análise do que Lachenmann considera a relação entre o compositor e o "aparelho estético", nesta entrevista o compositor expõe algumas das suas técnicas e processos pessoais criativos.

Dos vários mecanismos que o compositor refere ao longo da entrevista, revelam-se de particular importância, tanto para a análise de *GOT LOST*, como das obras com recurso ao elemento vocal que antecederam e contextualizam a análise desta, os conceitos de estrutura como arpejo e agenciamento de justaposições ordenadas, o conceito de "Klangfamilie"<sup>44</sup>, a organização de alturas de forma serial e as referências à tonalidade.

Lachenmann aborda a organização formal dos materiais, isto é, a construção do que resulta na "Strukturklang", como um arpejo dos materiais. Isto significa que os materiais, ainda que se desenrolem progressivamente e sejam distintos na sua individualidade sonora, se encontram, de alguma forma, directamente relacionados com o que precedem e com o que antecederam. Contudo, o resultado ao nível da percepção das relações que os interligam, acontece apenas face ao desenrolar da totalidade de eventos, uma vez que o agenciamento dos materiais, tal como um arpejo, se revela progressivamente e torna cada componente essencial e estruturalmente indispensável para o todo.

O agenciamento de materiais a que Lachenmann se refere, prende-se essencialmente à organização dos materiais em função do que o compositor considera relações entre "Klangfamilie". Estas famílias são organizadas em função de tipologias sonoras específicas. O compositor refere na entrevista que a relação que se dá entre os elementos que compõem uma "Klangfamilie" são semelhantes aos de uma família propriamente dita. Isto é, existem entre os elementos que compõem cada família semelhanças quer ao nível físico - semelhanças no contorno genético estrutural - quer ao nível do comportamento - forma como os materiais se apresentam - que permitem a percepção coerente de um grupo, sendo que contudo,

---

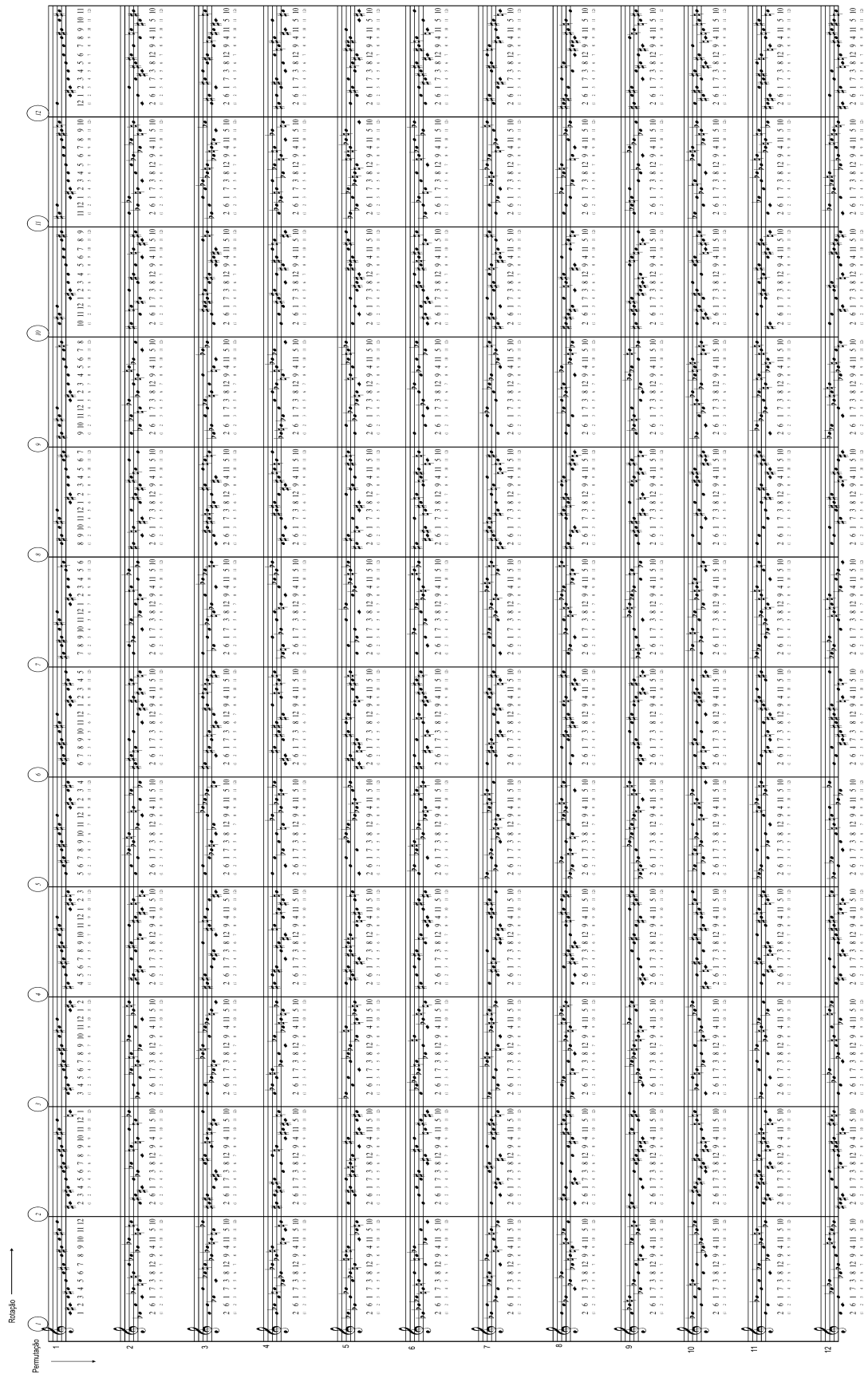
<sup>44</sup> "famílias sonoras"

cada elemento da família mantém as suas características próprias e algo que o distingue de todos os outros, em suma, a sua identidade. No que diz respeito à organização de alturas, quer esta aconteça com base na afinação natural dos instrumentos, quer esta aconteça com base numa série, as famílias encontram-se organizadas pelo contorno intervalar de uma determinada totalidade de alturas. Isto é, se a base para as alturas utilizadas for a afinação natural de um instrumento, o que constitui a família das alturas será o agenciamento intervalar que compõe essa afinação - por exemplo, a afinação por quintas do quarteto de cordas, a afinação por quartas e uma terceira da guitarra, etc. No caso da utilização de séries, o que constitui a família pode ser a semelhança no contorno intervalar das séries utilizadas ou a derivação por filtro de transposição de uma determinada serie base. A utilização de séries em Lachenmann tem a sua origem na escala cromática. A esta o compositor aplica, horizontalmente, um processo de rotação que desloca a primeira altura da série para o final da mesma, gerando assim doze séries base que permutam a escala cromática.



Imagem 8 - representação esquemática de sistema de permutação horizontal de séries em Helmut Lachenmann.

Verticalmente, o compositor aplica a cada uma destas séries originais um filtro de permutação que reorganiza o posicionamento das alturas na série em função do algoritmo [2, 6, 1, 7, 3, 8, 12, 9, 4, 11, 5, 10]. Este algoritmo é verticalmente aplicado doze vezes.



Cada sequência horizontal, resultante das primeiras doze aplicações do algoritmo são, por sua imagem 9 - Representação esquemática de sistema de permutação de séries em Helmut Lachenmann.

<sup>45</sup> Cf. Anexo 2 - diagrama de alturas em Lachenmann.



Quando questionado relativamente à possível carga irónica na sua utilização de recursos tonais, Lachenmann afirma:

Não é de todo irónica, mas maravilhosa. Quem é que pode ter algo contra a tonalidade? Mesmo Schoenberg sentia sempre necessidade de voltar a ela.<sup>46</sup> (Lachenmann, 2008: 49)

A utilização de elementos/sonoridades tonais acontece em Lachenmann não como revivalismo, mas como deslumbre. Para o compositor, tonalidade implica uma determinada relação entre consonância e dissonância que exige a resolução de tensão de uma para a outra. Consequentemente, tonalidade significa, acima de tudo, um contexto tonal. A utilização de elementos que podem ser enquadrados como produto da tonalidade, mas que não se encontram num contexto tonal, não são compreendidos pelo compositor como tonais, mas como "consonância atonal, ou seja, o produto accidental de uma projecção de alturas organizadas"<sup>47</sup> (Lachenmann, 2008: 49). Lachenmann não recusa a utilização destes materiais, pelo contrário, compreende o jogo consciente com estas sonoridades "como olhar para as nuvens e nelas ver figuras. São construções de formas voláteis sem qualquer ideia do que as originou - surgem e dissipam-se."<sup>48</sup> (Lachenmann, 2008: 49).

## I.2 - Articulação metodológica dos conceitos expostos

A estrutura analítica aplicada tem como ponto de partida a determinação da "Strukturklang" implicada em cada obra. Para tal, os mecanismos utilizados partem de uma articulação entre os processos sonoros gerais desenvolvidos em *Klangtypen der Neue Musik* e a abordagem específica ao tratamento dos materiais em

---

<sup>46</sup> "Ironisch ist das überhaupt nicht, sondern liebevoll! Wer hat etwas gegen Tonalität? Selbst Schönberg hatte immer wieder Sehnsucht danach 'zurückkommen'."

<sup>47</sup> "Eine atonal Konsonanz, sozusagen ein versehentliches Produkt einer Tonhöhenprojektion (...)"

<sup>48</sup> "(...) die wie ein Mann mit einer Pfeife aussieht. Das sind momentane flüchtige Gestaltbildungen, die nichts von dem wissen, was sie hervorgebracht hat, die sich blind ergeben und wieder verflüchtigen."

Lachenmann que dizem respeito à articulação de alturas, dinâmica, duração na construção de relações tímbricas e articulação de "Klangfamilie" explícitas em *Musik als Wahrnehmungskunst*.

A compreensão da "Strukturklang", particularmente a forma como a utilização do texto<sup>49</sup> e do elemento vocal<sup>50</sup> veicula a percepção da evolução dos conteúdos, permite aceder à interioridade da relação entre o uso de linguagem e a "construção do instrumento" que a integra.

Do enunciado "Compór significa: construir um instrumento" (Lachenmann, 2009: 134) assumem importância metodológica dois pontos, reveladores da relação que o compositor estabelece com a utilização de texto.

- 1) a obra musical como processo contínuo de procura do novo;
- 2) a função do timbre como agente que derruba barreiras acústicas;

No que diz respeito ao primeiro ponto, Lachenmann tem como objecto fundamental do seu processo criativo uma posição de constante alargamento quer dos agentes formais, quer dos elementos materiais que constituem a sua paleta criativa. A sua posição em relação à importância fundamental desta procura do novo relaciona-se contudo, directamente, com o que o compositor compreende como a afirmação da tradição.

Já é tempo de retomar o conceito de beleza da especulação de espíritos corrompidos, como forma de a integrar numa teoria global do pensamento estético e da composição. É esta a única forma de interromper a marcha aos hedonistas do modernismo, aos cozinheiros do timbre, aos adeptos de meditações exóticas, aos profissionais da nostalgia, e sobretudo aos profetas da popularidade, aos apóstolos da natureza e da tonalidade, aos academistas e outros feticistas da tradição. Devemos ao contrário, alimentar as pretensões reflectidas dos compositores que caminham na missão da arte – estes sim fieis à tradição."<sup>51</sup> (Lachenmann, 2009e: 68).

---

<sup>49</sup> No que diz respeito ao texto, a afirmação da "Strukturklang" acontece através da dicotomia afirmação/negação da percepção do significado.

<sup>50</sup> O elemento vocal enquanto matéria sonora que transporta o texto delimita a "Strukturklang" quer através de individuação quer de dissolução tímbrica com os elementos instrumentais.

<sup>51</sup> "Il est grand temps de reprendre le concept de beauté aux spéculations d'esprits corrompus, afin de l'intégrer dans une théorie globale de la pensée esthétique et de la composition. C'est là le seul moyen pour qu'il ne serve plus les prétensions à bon marché des hédonistes de l'avant-garde, des cuisiniers du timbre, des adeptes de méditations exotiques, des professionnels de la nostalgie, ni surtout aux prophètes de la popularité, aux apôtres de la nature et de la tonalité, ni non plus aux académiques et autres fétichistes de la tradition. Il doit au contraire étayer les prétensions réfléchies et l'image pure guidant les compositeurs qui voient dans la mission de l'art - strictement fidèle en cela à la tradition"

A contínua procura do novo assume desta forma, no léxico do compositor, o contorno de uma tomada de posição que afirma a tradição pela absoluta necessidade de a negar. Assim, “construir um instrumento” pode ser compreendido primeiramente como a relação aguda que decorre de um respeito íntimo pela natureza não apenas histórica mas da aura implicada no *metier* daquele que cria arte. A afirmação do presente que se desloca na constante descoberta e consequente superação de si mesmo, do qual o fio condutor, o ponto de retorno por assim dizer, será a continuidade da construção. “Construir um instrumento” encontra-se por isto, directamente relacionado, quer com a necessidade de reflexão sobre os meios de uma perspectiva histórica, social, geográfica, etc. dada a carga que estas relações prévias colocam nos materiais.

De uma perspectiva metodológica, compreender em que medida a utilização de texto veicula a evolução do compositor, afirma a linguagem como mecanismo que introduz o novo na obra.

O segundo ponto relativo à ideia de “Compor significa: construir um instrumento” prende-se à especificidade da importância que o parâmetro da exploração corpórea assume na obra do compositor. A introdução de sons que alargam o espectro de execução instrumental constitui uma das características mais distintas de Lachenmann. Este alargamento da paleta de execução instrumental materializa-se sonoramente numa exploração profunda do universo de possibilidade que um instrumento, enquanto corpo sonoro, implica. Dá-se aqui também uma relação directa com o ponto anteriormente referido: o processo criativo como constante expansão. A radicalidade da exploração instrumental em Lachenmann configura uma posição que exige do ouvinte, simultaneamente, a mais profunda atenção e a constante necessidade de abertura a novas possibilidades sonoras.

O foco que o compositor coloca sobre a libertação energética de som, enquanto parâmetro estrutural, assume a função de metamorfose das barreiras acústicas através da criação de um plano sonoro em que a diversidade instrumental “constrói um instrumento” apenas, configurado num plano de aproximação acústica através de multiplicidade e diversidade sonora. Simplificando, Lachenmann expande as técnicas de execução de cada instrumento ao ponto de chegar a denominadores comuns sonoros entre instrumentos convencionalmente distintos, criando assim o

que o compositor nomeia de "Klangfamilie", tal como observado na entrevista *Musik als Wahrnehmungskunst*. Metodologicamente, a análise da forma como Lachenmann trabalha a barreira acústica entre voz e instrumentação constitui um dos pontos fundamentais quer na compreensão dos elementos que caracterizam a "Strukturklang" de cada obra, quer na compreensão das transformações que caracterizam cada fase.

A observação do alargamento das técnicas de execução através da transformação das barreiras acústicas convencionais permite, em cada obra analisada, compreender o conceito de "música concreta instrumental". Este conceito de Lachenmann, tal como referido anteriormente, é transversal a diversas problemáticas do compositor. De uma perspectiva metodológica, o conceito é utilizado analiticamente de forma a compreender a visão de Lachenmann do som como manifestação da condição física que o produz. Este conceito relaciona-se e veícula, simultaneamente, quer o plano latente das metodologias expostas, relacionados com a necessidade de pensamento e de estruturação mental, quer com o plano explícito da conversão desse pensamento em matéria sonora.

O conceito de "música concreta instrumental" materializa o ponto convergente entre a necessidade estética de confronto com o "aparelho estético" e a forma como esse confronto se dá em Lachenmann especificamente.

A utilização metodológica da forma como Lachenmann materializa o confronto com o "aparelho estético" através da reflexão sobre os meios e a corporeidade que essa reflexão assume ao construir um instrumento, permite por último, compreender em que medida constitui a utilização de linguagem, um agente que simultaneamente afirma a "Strukturklang" e permite ao compositor "deixar-se vir" na construção desta.

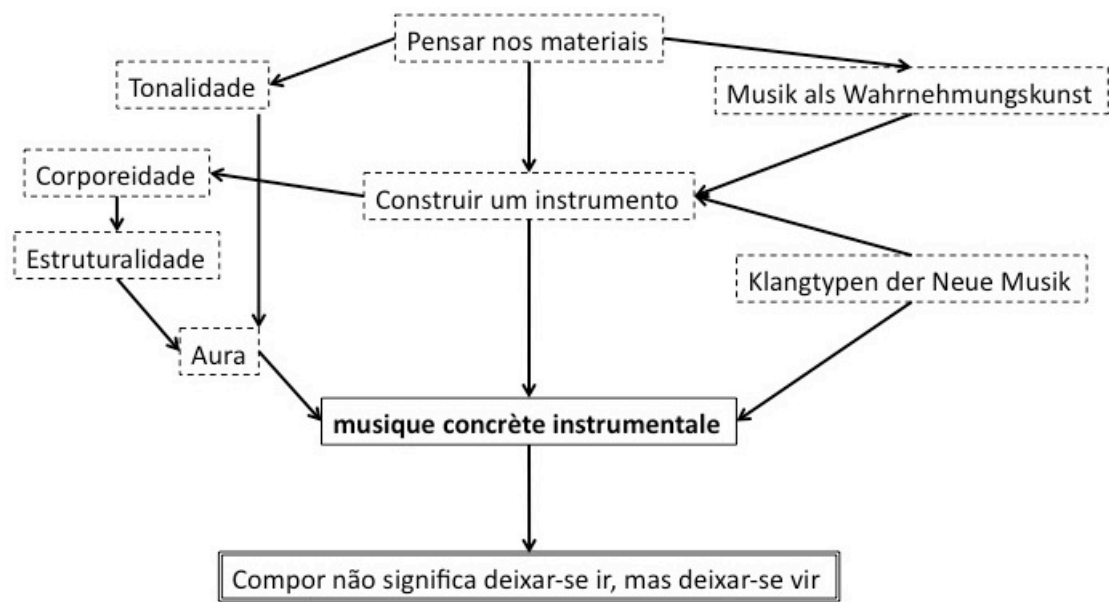


Imagem 10 - diagrama de estrutura metodológica.



## Capítulo II: 1ª fase - *Consolation I, temA e Consolation II* (1967 - 1968)

### II.1 Contextualização metodológica da utilização de linguagem

- o "grão da voz"

No ensaio *Le Grain de la voix*, Roland Barthes realiza uma observação da relação entre música e linguagem, quando ambos os mecanismos se articulam na geração de um objecto mediado pela intervenção orgânica do corpo - a voz que canta.

De uma perspectiva sistémica, Barthes caracteriza a linguagem como "o único sistema semiótico capaz de *interpretar* outro sistema semiótico" (Barthes, 1999: 179). Esta propriedade afirma a linguagem enquanto instrumento genérico, destituído de individualidade na sua função de transporte de significado entre agentes comunicantes. Isto é, a linguagem assume a função de mecanismo que destrói a individualidade, enquanto veículo que gera igualdade - devido ao valor absoluto na relação significado/significante - através de uma formatação generalizada racional na experiência do real. Contudo, ao questionar a aplicação do mecanismo linguagem à possibilidade de compreensão que este é passivo de exercer sobre música, Barthes afirma:

O adjectivo é inevitável: esta música é *isto*, esta execução é *aquilo*. Sem dúvida, a partir do momento em que tornamos uma arte num sujeito (para um artigo, ou numa conversa) não há escolha, senão atribuir-lhe predicados; no caso da música, contudo, a aplicação de predicados fatalmente assume a forma mais simples e mais trivial, a do epíteto. Naturalmente, este epíteto ao qual somos constantemente conduzidos por fraqueza ou fascínio, tem uma função económica: o predicado é sempre o último reduto com o qual o sujeito imaginário se protege da perda que o ameaça. O homem que se equipa ou que é equipado com um adjectivo faz uma ideia, agora satisfeita, mas sempre *constituída*.<sup>52</sup> (Barthes, 1999: 179)

---

<sup>52</sup> "The adjective is inevitable: this music is *this*, this execution is *that*. No doubt the moment we turn an art into a subject (for an article, for a conversation) there is nothing left but to give it predicates; in the case of music, however, such predication unfailingly takes the most facile and trivial form, that of the epithet. Naturally, this epithet, to which we are constantly led by weakness or fascination, has an economic function: the predicate is always the bulwark with which the subject's imaginary protects itself from the loss which threatens it. The who provides himself or is provided with an adjective is now hint, now pleased, but always *constituted*."

A música constitui, nesta medida, um perigo, uma ameaça à necessidade de formatação genérica que a linguagem oferece, desequilibrando o plano do sentido e precipitando-o no universo da expressão e do imaginário, do qual o homem se defende através da adjectivação.

Como criar então um plano onde - mais que uma mediação ou simultaneidade - se gere a articulação funcional de dois elementos tão distintos, sem que da tentativa resulte apenas a afirmação do hiato que os separa?

O "grão" é o corpo na voz enquanto canta, a mão enquanto escreve, o membro enquanto actua. Se me apercebo do "grão" numa peça de música e lhe atribuo um valor teórico (a emergência do texto na obra) imediatamente estabeleço um novo sistema de avaliação que será certamente individual - determino-me a ouvir a minha relação com o corpo do homem ou da mulher que canta ou toca e essa relação é erótica - mas de forma alguma "subjectiva" (não é o "sujeito" psicológico em mim que ouve; o prazer climático que se espera não vai reforçar - expressar - esse sujeito, mas pelo contrário, perdê-lo).<sup>53</sup> (Barthes, 1999: 188)

Segundo Barthes, o ponto de mediação entre a linguagem e a música, está no encontro que ambos realizam através do *medium* que constitui o corpo do intérprete. Assim, o foco da audição desloca-se do conforto que constitui o refúgio na compreensão de um determinado significado - no caso da linguagem - ou da pura abstracção sonora - que constitui a música - e centra-se no plano erótico de unidade materializado no corpo do intérprete.

Este tipo de relação com o corpo encontra materialidade na visão de Lachenmann implicada no conceito de "música concreta instrumental", que o compositor desenvolve no decorrer do que considere a primeira fase. Tal como Barthes sugere, Lachenmann desloca a percepção do ouvinte quer do significado do texto, quer do plano estritamente sonoro, para a corporeidade implicada na execução. Na primeira fase, a desconstrução fonética do texto constitui o mecanismo que cativa a atenção pré-formatada do ouvinte, que procura significado, e que lhe

---

<sup>53</sup> "The 'grain' is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs. If i perceive the 'grain' in a piece of music and accord this 'grian' a theoretical value (the emergence of the txt in the work), I inevitably set up a new scheme of evaluation which will certainly be individual - I am determined to listen to my relaiaion with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic - but in no way 'subjective' (it is not the psychological 'subject' in me who is listening; the climactic pleasure hoped for is not going to reinforce - to express - that subject but, on the contrary, to lose it)."



nega esse mesmo significado, substituindo-o pela libertação energética das técnicas de execução desenvolvidas pelo compositor.

A transformação do processo tradicional de audição proposta por Lachenmann, na sua abordagem quer à natureza dos materiais, quer ao desenrolar destes no tempo, tem materialidade precisamente na relação do ouvinte com a acção física que gera o som. A utilização analítica desta metamorfose na relação com a obra é um mecanismo fundamental na compreensão da evolução que decorre na primeira fase, quer ao nível da constituição dos materiais, quer na forma como estes se desenvolvem na afirmação da "Strukturklang".

- o original como retorno em Babel

Um dos objectos fundamentais do interesse criativo de Lachenmann centra-se na exploração do som instrumental como fonte acústica de constante descoberta do novo através de uma intensa investigação e inovação do material sonoro. Como o próprio compositor o coloca, “compor significa construir um instrumento”, sendo nesse elemento de criação de uma paleta física de sons, na afirmação de uma identidade única em cada obra, que esse “instrumento” construído pelo compositor ganha potencial corpóreo. A visão radical da necessidade de “construir um instrumento”, como forma de ilustrar a individualidade criativa do compositor ao partir para uma obra implica, em cada obra, repensar o mundo físico e nesse mundo físico, criar o útero que poderá dar voz à sua expressão. Contudo, é na medida em que esta abordagem implica um confronto, senão mesmo uma quebra com os paradigmas impostos pelo "aparelho estético", que é necessária uma relação íntima com este. Lachenmann aborda o processo criativo negando o lugar comum, como forma de afirmar a função tradicional da arte enquanto agente que expande a consciência humana.

Jacques Derrida afirma, na obra *Des Tours de Babel*, relativamente ao papel do tradutor que “ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não *devolve* o sentido do original, a não ser nesse ponto de contacto ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido. Ele estende o corpo das línguas, ele coloca as línguas em expansão simbólica (...)” (Derrida, 2006: 49). Derrida compreende o tradutor como portal criativo que é atravessado pela língua original, tomando-a como ponto de partida para a devolver, não apenas transformada mas outra, na tentativa de restituir o sentido. É essa restituição de um sentido que já não pertence à língua de origem, conferindo-lhe individualidade na integração numa outra língua, que constitui a “construção do instrumento”, na medida em que este assume identidade própria ao acrescentar-se ao real. Este tipo de abordagem não só encontra paralelo como aprofunda a visão manifestada por Lachenmann na entrevista intitulada *Mahler - un défi* (1976) quando cita Stockhausen afirmando “'sempre o novo sob a mesma luz', em vez de 'sempre a mesma coisa sobre uma luz constantemente nova'”<sup>54</sup>. (Lachenmann, 2009g: 82)

A visão de Derrida da triangulação que se estabelece entre tradutor, língua original e tradução oferece o contexto que permite compreender a relação de pluralidade construtiva e destrutiva de Lachenmann no que diz respeito à utilização do texto na primeira fase. Não se trata portanto de uma simples negação ou afirmação do significado linguístico explícito, mas da constante procura de mediação na língua de deslocação de um plano para outro - plano do significado para o plano sonoro. A desconstrução fonética assume, na primeira fase analisada, a função de mecanismo que transporta a percepção do significado do texto, para o plano acústico e vice-versa. Isto é, na mesma medida em que a linguagem se transforma - traduz - em objecto instrumental, esta mesma transformação infere sobre o plano instrumental, transportando-o para o plano da execução vocal.

Ao explorar o elemento vocal através de um alargamento tímbrico, como é o caso nas três obras analisadas de seguida, o compositor aflora a questão da possibilidade de uma génese comum a objectos distintos. Esta génese recupera-se através da destruição de barreiras entre um e outro elemento, isto é, na tentativa de

---

<sup>54</sup> “'Toujours du nouveau sous la même lumière', au lieu de 'Toujours la même chose sous une lumière constamment neuve.'”

traduzir num plano sónico, o discurso instrumental em discurso vocal, e o discurso vocal em discurso instrumental.

- para uma transvaloração dos valores auditivos

Ao longo da primeira fase, Lachenmann materializa, nas obras *Consolation I, temA* e *Consolation II*, as primeiras experiências com alguns dos conceitos que viriam a moldar a sua abordagem estética. Ainda que diversificados, os conceitos desenvolvidos pelo compositor nesta fase apontam, na sua totalidade, para uma alteração dos paradigmas auditivos na relação com a obra musical. A necessidade desta transvaloração auditiva prende-se a uma emancipação da modernidade relativa aos códigos tonais. Ainda que a música, enquanto objecto, houvesse já sofrido um distanciamento dos códigos construtivos da tonalidade, o processo auditivo, enquanto orientação dos sentidos, baseava-se mais numa tentativa de oposição à tonalidade, que ao desenvolvimento de mecanismos direccionados para a sua especificidade.

A emancipação do som, representado acusticamente e que tradicionalmente desempenhava uma função bastante subordinada em música, constitui uma das aquisições essenciais da evolução da música no nosso século [XX]. A substituição da antiga concepção sonora, ligada à referência tonal, às consonâncias e às dissonâncias, a experiência empírica e imediata do som deixou hoje em dia de constituir o ponto central da experiência musical, mas ocupa ainda assim uma posição chave.

Entretanto, esta libertação do aspecto acústico produziu todo o tipo de mal-entendidos, de natureza bem ou mal intencionada, por parte dos ouvintes e dos compositores, de tal modo que o fetichismo da cor sonora no fundo se mantém emocional e impressionista, ainda não profundamente enraizada na deslocação inovadora que se deu com a modernidade na sua origem.<sup>55</sup> (Lachenmann, 2009j: 37)

---

<sup>55</sup> "L'émancipation du son, représenté acoustiquement et qui avait traditionnellement une fonction plutôt subordonnée en musique, constitue l'un des acquis essentiels de l'évolution de la musique de notre siècle. En remplaçant l'ancienne conception sonore, liée à la référence tonale, aux consonances et dissonances, l'expérience musicale, mais elle y occupe néanmoins une position clé.

Entretemps, cette libération de l'aspect acoustique a produit toutes sortes de malentendus, de nature bienveillante ou malveillante, chez les auditeurs comme chez les compositeurs, tel ce fétichisme de la couleur

Os ensaios teóricos desenvolvidos pelo compositor nesta fase, quer no sentido da criação de mecanismos de análise adequados à modernidade, como é o caso de *Klangtypen der Neue Musik*, como da percepção estética do objecto musical, como é o caso do conceito de "musica concreta instrumental", apontam para uma mudança da relação entre o som produzido e o ouvinte. Esta mudança centra-se na transformação perceptiva do som enquadrado no plano metafísico, consonante ou dissonante, para o som como resultado de um corpo que liberta energia num plano empírico. A utilização de linguagem em música como forma de ilustrar esta transvaloração dos códigos tradicionais estabelece um paralelo significativo com a visão de Nietzsche da necessidade de transvaloração dos códigos morais.

Para Nietzsche, a consciência enquanto fluxo intermitente de linguagem constitui, dadas as suas propriedades globais, um dos mecanismos de subjugação da vontade de poder do sujeito, à vontade do "rebanho"<sup>56</sup>. No aforismo 354 de *Die fröhliche Wissenschaft*, Nietzsche afirma que "a consciência só se desenvolveu sob a pressão da necessidade de comunicar" (Nietzsche, 2000: 239). Nesta media, a consciência desenvolve-se apenas na relação directa com a linguagem enquanto mecanismo que gera igualdade e conformidade entre indivíduos. Assim, anterior à consciência e dominante sobre ela encontra-se o corpo, enquanto espaço físico onde acontece a vida pulsional humana. A consciência pode assim ser compreendida como uma adequação ou conformação da vida humana, constituída pelo corpo na sua multiplicidade de desejos, afectos e pulsões individuais, às necessidades do "rebanho". A linguagem assume neste contexto o papel de veículo condutor do "rebanho".

A consciência não pertence essencialmente à existência individual do homem, mas, pelo contrário, à parte da sua natureza que é comum à totalidade do rebanho. (Nietzsche, 2000: 240)

---

sonore dont le fondement reste émotionnel et dont les impressionnismes larvés n'ont au fond plus rien à voir avec la démarche innovatrice qui était celle de l'avant-garde à l'origine."

<sup>56</sup> Para um aprofundamento da visão da relação entre vontade de poder e instinto de "rebanho" em Nietzsche cf. *Zur Genealogie der Moral*, aforismos 62, 259, 260, 264, 268 e 269.

A relação que se estabelece entre a possibilidade de conhecimento e consciência é, por isso, uma relação de superficialidade.

A utilização de linguagem na primeira fase de Lachenmann recorre a este mecanismo, virando-o contra si mesmo e instrumentalizando-o de forma a forçar uma superação da linguagem através da utilização dos paradigmas que lhe são inerentes. Isto é, a linguagem força na percepção uma necessidade de procura de significado, enquanto mecanismo de sobrevivência que serve a vontade do "rebanho". Ao utilizar a linguagem de forma desconstruída, deixando presente apenas a sugestão de linguagem (através do mecanismo vocal na articulação de elementos foneticamente decompostos), Lachenmann activa um sistema de percepção que procura algo. Contudo, onde essa mesma percepção activada esperaria encontrar o plano de significado do texto, o compositor coloca em evidência não o texto, mas o aspecto corpóreo de manifestação física/sonora enquanto libertação energética.

(...) as pulsões, segundo Nietzsche, são "reivindicações de poder" (*Machtansprüche*), "quanta de poder" dinâmico (*Macht-Quanta*) ou simplesmente "vontades de poder" (*Willen zur Macht*).<sup>57</sup> (Constâncio, 2011: 17)

A utilização da quebra ou da impossibilidade de compreensão do significado linguístico, presentes nas obras desta fase, constituem mecanismos de orientação do foco da audição para as relações corpóreas de articulação sonora. Nesta medida, tal como Zarathustra que comunicava dançando, Lachenmann opera uma transvaloração dos códigos tradicionais através da emancipação do corpo.

---

<sup>57</sup> "(...) the drives, according to Nietzsche, are 'power claims' (*Machtansprüche*), dynamic 'quanta of power' (*Macht-Quanta*) or simply 'wills to power' (*Willen zur Macht*)"

## II.2. - Análise das obras com recurso a voz na primeira fase

- *Consolation I*

- análise da obra

Sinopse

	<b>Secção 5</b>	cc.192 – cc.257	- Referência à diversidade de materiais e conclusão com a "destruição" do muro, quer pela sua inversão, quer pelo foco na palavra como objecto sonoro.
	<b>Secção 4</b>	cc.136 - cc.191	- Complexificação do contraponto como forma de ilustrar "Babel"; - (Texturklang)
	<b>Secção 3</b>	cc.92 - cc.135	- Tomada de posse do texto e transformação da relação significado/significante;
	<b>Secção 2</b>	cc. 35 - cc.91	- Dilação da palavra "Mauer" (muro) na construção de textura densamente harmónica; (Farbklang)
	<b>Secção 1</b>	cc. 1 - cc. 34	- Deslocação de um plano que funde a palavra quebrada com a utilização de alturas, que progressivamente destrói a possibilidade de compreensão do sentido da palavra;
<b>Compasso</b>			
<b>Conteúdo</b>			

Imagem 11 - Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *Consolation I* de H. Lachenmann.

A obra *Consolutions I* é a primeira no catálogo de Lachenmann a utilizar o meio vocal. A obra utiliza como base dos materiais vocais, um excerto da obra *Masse Mensch*, de Ernst Toller.

*Gestern standst du  
An der Mauer  
Jetzt stehst du  
Wieder an der Mauer  
Das bist du  
Der Heute  
An der Mauer steht  
Mensch, daß bist du<sup>58</sup>  
Erkenn dich doch  
Das bist du.*

(Erns Toller - Helmut Lachenmann, 2000, pg. 56)

Nesta obra, encontramos já uma clara determinação da forma, em função do tratamento e evolução dos materiais, pensados como um todo que flui através de uma modulação contínua. A obra evolui formalmente em relação às diferentes maneiras de abordar o tratamento do texto, existindo contudo um fio condutor sonoro, que liga os diversos tratamentos vocais que a obra

<sup>58</sup> "Ontém estiveste/ no Muro/ Agora estás/ De costas para o Muro/ Este és tu/ Hoje/E o Muro é o/Homem, que tu és/ já te reconheces/ Este és tu".

apresenta, o da perda e recuperação da compreensão do significado da palavra, intrinsicamente ligado a uma tentativa de destruição das barreiras sónicas que afastam a voz da percussão.

Ao explorar o elemento vocal como percussão<sup>59</sup>, o compositor aflora a questão da possibilidade de uma génese comum a objectos acusticamente distintos, génese que se recupera na tentativa de deslocar de um médium para o outro, isto é, na tentativa de traduzir num plano sónico, o discurso da percussão em discurso vocal e o discurso vocal em discurso da percussão.

A obra pode, quer em função do tratamento dos materiais vocais na sua relação com o texto, quer em função do tipo de articulação acústica entre voz e percussão, quer pelas tipologias sonoras abordadas, ser compreendida como constituída em cinco secções.

Na primeira secção da obra<sup>60</sup>, encontramos uma abordagem ao tratamento vocal em que a utilização simultânea de alturas e de discurso falado (*sprechstimme*) apresenta o texto quebrado, abrindo a acção *in media res*, em que contudo, a percepção do significado individual da palavra, não é afectado.

A obra começa com a expressão "du wieder an der"<sup>61</sup>. A utilização desta expressão como forma de dar início a uma obra que seria a primeira no seu percurso criativo a utilizar voz e texto, coloca em perspectiva o facto de Lachenmann estar aqui, conscientemente, a dar o primeiro passo do que seria um novo rumo. O início da obra transporta-nos imediatamente para uma compreensão específica não só do compositor sobre o objecto, mas para uma visão do que, para Lachenmann, significa o papel do compositor, enquanto elemento constituinte do tecido criativo na história da música - a afirmação da tradição pela constante experiência do novo.

---

<sup>59</sup> Este efeito é conseguido através de recursos vocais como ataques de glote em consoantes duras (t, d, k), da dilatação granulada de sons com deslocação de ar na cavidade bucal (*sch*, *ch* e *s*), como se um címbalo ou um tam-tam tocado com arco, da repetição articulada o mais rápido possível de palavras sibiladas, com a utilização de sons semelhantes a *fflaterzung*, na prolongação da consoante [r], criando relações claras entre este som e o produzido pelo reco-reco.

<sup>60</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 1 e cc. 34

<sup>61</sup> "de volta ao"

A visão de Lachenmann, relativamente ao papel do compositor, na necessidade deste ser o destruidor da tradição, para se tornar construtor da tradição, estabelece aqui, através do significado do texto a que o compositor permite acesso, uma relação com a visão de Derrida. A Torre de Babel, como objecto inacabado, impossível de terminar, que exige uma contínua necessidade de reconstrução do novo.

O primeiro momento da obra avança com a utilização de "Gestern standst du/, Jetzt stehst du/, Mensch, das bist du"<sup>62</sup>, jogando, numa transversalidade ao texto, simultaneamente ao nível do significado, com o duplo sentido da luta de mobilidades e imobilidades do Homem na evolução e, ao nível sonoro, utilizando uma paleta preenchida de sons sibilados (Gestern, standst, steehst, Mensch, das, bist) e do fonema [r], realizado com a língua em *flatterzung*.

Imagem 12: exemplo de dissipação de barreira acústica entre voz e percussão na primeira secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.5 a cc.8)

<sup>62</sup> "Ontém estavas/, Agora estás em pé/, Homem, que tu és"



Como é verificável na Imagem 12, a deslocação acústica entre o plano instrumental e o plano vocal, encontra-se presente desde o início da obra. O som de um reco-reco que se funde com a articulação da língua em *flutterzung* sobre a consoante [R] que por sua vez se transforma num trémolo nos bongos. A deslocação tímbrica por veículos distintos, contudo movendo-se dentro da mesma "família", oferece aqui, nesta "Kadenzklang", um bom exemplo do significado de denominadores comuns acústicos.

A primeira parte da obra termina com a utilização dos elementos sonoros restantes ao texto, "Wieder an der Mauer/, Der Heute/, Erkenn dich doch"<sup>63</sup>, havendo nesta parte uma maior quebra na percepção do significado, na medida em que o compositor mistura as palavras de forma a criar uma "Texturklang" em que o som da sobreposição destas, acaba por engolir a possibilidade de compreensão no sentido linguístico convencional.

A segunda secção da obra<sup>64</sup> inicia com a palavra "Jetzt"<sup>65</sup>, decomposta foneticamente. Apesar desta introdução à secção, com o recurso simultaneamente a *sprechstimme*, na articulação de uma palavra cujo significado é claro, auditivamente, o objecto desenvolve-se aqui, na sua maioria, através da decomposição da palavra *Mauer*<sup>66</sup>, utilizando cada letra da palavra de uma forma extremamente dilatada, criando assim uma textura, gerada a partir de sons vocais em *bocca chiusa*<sup>67</sup> e com a dilatação do som *M*, sobre a qual, o som *A*, realiza ataques em *fff*.

---

<sup>63</sup> "de volta à parede/, hoje o/, reconhecê-lo ainda"

<sup>64</sup> Esta secção da obra é compreendida entre o cc. 35 e cc.91

<sup>65</sup> "agora"

<sup>66</sup> "muro"

<sup>67</sup> com a boca fechada.



Imagem 13: excerto da segunda secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.63 a cc.67)

Nesta secção da obra, o significado do texto perde-se por completo, sendo a palavra totalmente decomposta em som, matéria-prima. A palavra *Mauer* é despida do seu significado comunicativo no plano da linguagem e dá origem à construção de uma secção densamente harmónica, construída através de uma organização vertical do material. O “regresso” a um outro tipo de muro. A segunda secção pode ser compreendida como uma "Farbklang" na voz, que se opõe a uma "Texturklang" na percussão. A utilização destes termos não se aplica aqui de forma absoluta, mas é contudo adequada, pelo contorno geral que os materiais apresentam.

Na que considereei a terceira secção da obra<sup>68</sup>, existem diversas abordagens à organização do texto, sendo que na sua maioria, estas abordagens mantêm o sentido da palavra, mas desenraízam-na, ao nível do significado, do seu contexto frásico, construindo novos significados, de certa forma presentes no plano imanente do texto. Isto é, utilizando material presente no texto, o compositor destrói a relação fixa do significado original e reconstrói, aprofundando esse mesmo significado, o ponto de partida inicial, regressando ao mesmo, de uma forma nova.

<sup>68</sup> Esta secção da obra encontra-se compreendida entre o cc.92 e cc.135.

Imagem 14: excerto da terceira secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.119 a cc.123)

Na imagem 14, relativa à parte final da terceira secção, verificamos uma outra forma de fusão acústica entre voz e percussão, criada através do tipo de movimentação presente nos materiais.

Na quarta secção da obra<sup>69</sup>, regressamos a um material sibilado, em que o sentido de uma respiração se sobrepõe claramente ao do significado. Aqui, ainda que as palavras surjam foneticamente organizadas na individualidade de cada voz, a sobreposição destas, sem qualquer tipo de concordância rítmica, não permite, auditivamente, compreender qualquer significado. A desconstrução do texto acontece aqui não pela efectiva destruição de significado individual em cada palavra, mas sim pela sobreposição de múltiplas vozes deslocadas no tempo. Encontramos aqui, uma abordagem explícita, à problemática de Babel, tocando no mais fundamental da comunicação Humana e da impossibilidade de uma tradução. A mesma língua, as mesmas palavras, os mesmos significados, impedidos de se fazer compreender pela “incapacidade” de uma simultaneidade.

<sup>69</sup> Esta secção da obra é compreendida entre o cc.136 e cc.191.



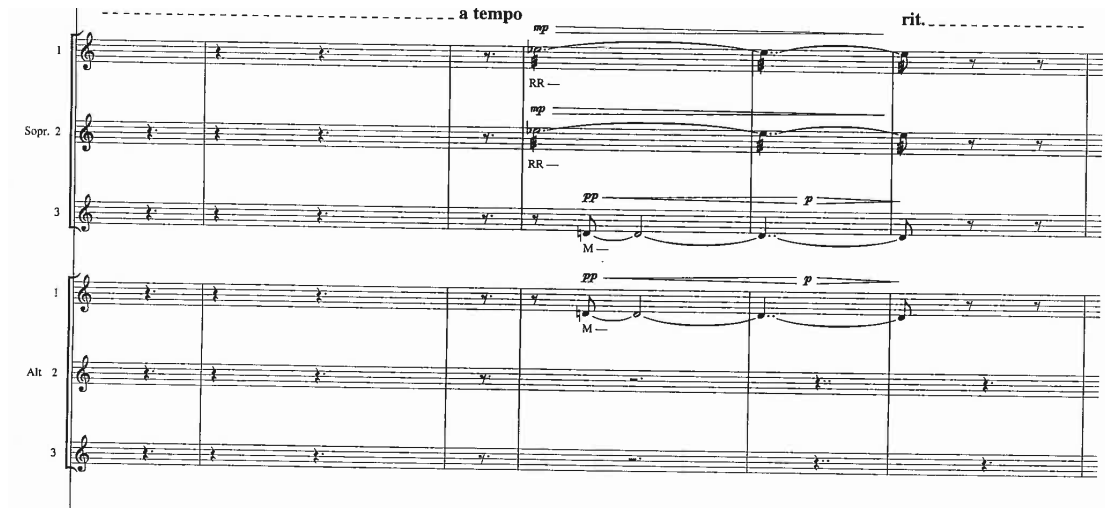


Imagem 16: excerto da quinta secção de *Consolation I*, de H. Lachenmann (cc.247 a cc.252)

Ainda que de uma forma embrionária, uma vez que os materiais ainda são claramente delimitados, *Consolation I* constitui uma obra de transição inicial onde os primeiros elementos de afirmação da "Structurklang" são afirmados pela construção de um instrumento através da ideia de "música concreta instrumental".

- *temA*

- análise da obra

Sinopse

	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4	Momento 5	Momento 6
Compasso	cc. 1 - cc. 27	cc. 28 - cc. 40	cc. 41	cc. 42 - cc. 67	cc. 68 - cc. 102	cc. 103 - cc. 112
Conteúdo	- Entrada na obra <i>in media res</i> . - Elementos sonoros alusivos ao processo de respiração;	- Processo de adormecimento; - Diversidade tímbrica que envolve o gesto periódico da voz	<i>Schlafkadenz</i>	- Charneira entre adormecimento e vigília; - Deslocação de materiais que prepara o discurso oral;	- Diálogo entre soprano e flautista; - Texto explora sonoramente sons sibilados;	- Charneira entre “discurso oral” e “discurso musical” - Regresso a exploração tímbrica;

	Momento 7	Momento 8	Momento 9	Momento 10	Momento 11	Momento 12
Compasso	cc. 113 - cc. 146	cc. 147 - cc. 158	cc. 159 - cc. 168	cc. 169 – cc. 178	cc. 179	cc. 180 - cc. 188
Conteúdo	- Exploração de virtuosismo instrumental; - Contraponto complexo que se opõe aos limites da linguagem previamente apresentados;	- Exaustão física; - Sons inspirados e expirados, ritmicamente espaçados e em progressivo desaparecimento;	- Charneira entre a exaustão e secção vocal (Recuperação do fôlego); - Progressiva recuperação de mobilidade sonora;	- Secção fundamental-mente vocal, quase solista, onde a flauta e o violoncelo surgem apenas como apontamento.	- Cadência sobre a imobilidade;	- Superação da tradição pela possibilidade de a reintegrar no discurso; - Elementos “convencionais” do discurso musical timidamente introduzidos;

Imagem 17: Sinopse da evolução de “Strukturklang” na obra *temA* de Helmut Lachenmann.

Após *Consolation I*, Lachenmann compõe *temA*, aquela que viria a ser considerada, posteriormente, a consumação da transformação na abordagem criativa aos materiais, levada a cabo nesta fase.

Também nesta obra Lachenmann se propõe criar uma ponte comunicante sonora, através do tratamento do material vocal e da abordagem à exploração tímbrica, ao nível instrumental. Esta característica é ainda mais presente que em *Consolation I*, uma vez que o texto/material vocal, foi especificamente concebido pelo compositor, de forma a atingir este fim. A escolha de não recorrer a um texto pré-existente, tomando desta forma o controlo da criação de todos os elementos do objecto, manifesta uma tentativa de transposição de barreiras na distância que separa acusticamente os três elementos acústicos presentes. Na obra *temA*, o fio condutor conceptual para esta fusão entre os três objectos é a ideia de respiração<sup>70</sup>. Existe uma multiplicidade de significados implicados na escolha da ideia de respiração, como vaso comunicante que permite destruir as barreira acústicas entre os três objectos sonoros. A ideia de respiração realizada pelos instrumentos faz a analogia de uma visão dos objectos sonoros como seres vivos, fisicamente vivos na materialidade do funcionamento orgânico do corpo. A utilização de processos de respiração permite criar uma relação compreensiva com a visão de Roland Barthes do corpo como veículo da expressão na língua.

Contudo, para Barthes, "a respiração é o *pneuma*, a alma expandindo-se ou quebrando, e qualquer arte exclusiva de respiração é provável que seja uma arte mística (...). O pulmão, um órgão estúpido, expande-se mas não obtém erecção; é na garganta, lugar onde o metal fónico endurece e é segmentado, na máscara que o *significado* explode, trazendo não a alma, mas *jouissance*."<sup>71</sup> (Barthes, 1999: 183) A respiração assume assim, para Barthes, uma função subsidiária do mecanismo que anima a linguagem, mas que não é suficiente na manifestação corpórea vinculada à sensualidade. A visão desta relação entre *pneuma* e garganta, senão mesmo entre *pneuma* e manifestação física de linguagem, permite compreender o que leva

---

<sup>70</sup> O próprio título da obra realiza um jogo de ambiguidade entre a palavra t[h]ema - tema - e a palavra Atem - respiração.

<sup>71</sup> "The lung, a stupid organ, swells but gets no erection; it is in the throat, place where the phonic metal hardens and is segmented, in the mask that *signifiance* explodes, bringing not the soul, but *jouissance*."

Lachenmann a estruturar a obra em torno da respiração, não abdicando contudo da manifestação física de texto. Lachenmann, diluindo o plano de significado quase por completo em diversos processos de respiração, força o ouvinte a focar-se na busca de significado, direccionando assim a audição para a manifestação física do texto e consequentemente para o significado como manifestação corpórea antes de manifestação de sentido linguístico.

Em *temA*, a construção sonora da respiração é conseguida nos três instrumentistas através de indicações de respiração. No caso da cantora através de indicações de diversos tipos de respiração, na flauta utilizando sons com deslocação de ar no tubo da flauta ou alterações no tipo de embocadura, de forma a criar uma sobreposição audível do som do ar ao som das alturas realizadas, ou no caso do violoncelo, o acto de friccionar diversas partes do corpo do instrumento, quer com arco em posição normal, quer com o *legno*<sup>72</sup> do arco.

Tal como na análise anteriormente apresentada de *Consolations I*, também aqui é possível dividir a obra, constituindo estas contudo não secções, mas momentos, devido ao sentido de continuidade dos materiais na afirmação da "Strukturklang", mais presente aqui que em *Consolation I*.

A obra *temA* pode ser compreendida em doze momentos.

A obra inicia-se com sons de ar<sup>73</sup>, tratados na voz através de diversos sons curtos, inspirados de forma ofegante em *sf*, com que a flauta articula o que o compositor indica na legenda da obra como "sons impuros", isto é, tal como referido anteriormente, sons de cuja presença do ar no som se sobrepõe à presença da altura indicada. Por sua vez, o violoncelo realiza uma paleta de harmónicos e sons retirados do corpo do instrumento, quer com o arco, quer com o *legno*, numa articulação dinâmica de *ppp*, crescendo para *f*. A sobreposição destas pequenas células, todas elas alusivas a uma sobreposição de respirações intrusivamente curtas, cria no espectador, uma sensação de observar um processo que havia já começado antes mesmo da obra ter início. Tal como na obra *Consolations I*, ainda que de forma mais

---

<sup>72</sup> Alteração da forma normal de utilização do arco, pela utilização da madeira para friccionar, quer as cordas, quer diversas partes do corpo do instrumento.

<sup>73</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 1 e o cc. 27.



fisicamente explícita, o compositor inicia a obra com a clara presença de uma sensação de acção *in media res*.

Imagem 18: exemplo de dissipação de barreiras acústicas entre voz, flauta e violoncelo no primeiro momento de *temA*, de H. Lachenmann (cc.5 a cc.13)

Como é verificável na imagem 18, a "construção do instrumento" é imediatamente apresentada através do alargamento da paleta de execução de cada um dos elementos, numa articulação quer contrapontística, quer de simultaneidade de ataques que partilham propriedades acústicas ao nível do timbre.

No segundo momento da obra<sup>74</sup>, a voz, tal como o compositor indica no cc. 22, realiza uma sequência de sons que durará até ao cc. 41, que deverão ser executados tendo como referência a imagem de sons produzidos durante o sono. Esta sequência é orquestrada por diversas articulações na flauta e no violoncelo que culminam no cc. 41, com a chegada a um estado de “adormecimento”. Nonnenmann descreve na sua análise desta obra a chegada a este estado de adormecimento, em que a voz repete *ad libitum* uma inspiração “adormecida”, como uma *Schlafkadenz*<sup>75</sup> (Nonnenmann, 1997: 108).

<sup>74</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 28 e o cc. 40

<sup>75</sup> “cadência do sono”

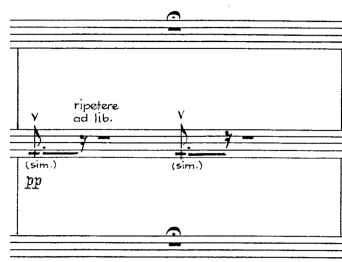


Imagem 19: excerto Schlafkadenz em *temA*, de H. Lachenmann (cc.41)

Após a *Schlafkadenz* inicia-se o quarto momento<sup>76</sup>, em que o compositor realiza uma deslocação entre o material sonoro quase exclusivamente alusivo à deslocação do ar, implícita à respiração, e começa a preparar o aparecimento de texto falado, que será introduzido na secção seguinte, através do recurso a vocalizações com altura específica, numa articulação de diálogo contrapontístico entre os três instrumentistas. Esta secção culmina com um clímax instrumental, enquanto que a voz realiza um guincho, no registo mais agudo possível, transportando-nos agora, para um estado alerta, onde o elemento discurso oral será introduzido.

Imagem 20: clímax da quarta secção da obra *temA*, de H. Lachenmann (cc. 65 a cc.67)

O quarto momento pode ser observado, ao nível da tipologia sonora, como um conjunto de sons isolados - "Kadenzklang" - que progressivamente afirmam a sua própria identidade. A relação entre materiais continua presente na articulação de famílias sonoras semelhantes e derivadas, mas ao contrário do primeiro momento, cada instrumento afirma-se essencialmente a si próprio.

<sup>76</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 42 e o cc. 67

O quinto momento da obra<sup>77</sup> introduz o elemento do discurso falado que, ainda que o compositor indique na legenda, não necessitar ser articulado de forma a ser perceptível para o público, uma vez que a sua função é modular o tipo de expiração e inspiração realizado pelos músicos, direcciona inevitavelmente a atenção do ouvinte (que compreenda alemão), na procura de uma possibilidade de sentido no objecto palavra. Lachenmann joga, desta forma, com a multiplicidade de sentidos por si criados, relativamente ao objecto linguagem, na medida em que, após apresentar um discurso vocal liberto de linguagem, espalhado analogicamente pelos três instrumentistas, introduz o elemento linguagem, como portador de desejo de compreensão de significado pelo público. Isto dá-se face ao reconhecimento linguístico de elementos palavra, e simultaneamente pela impossibilidade de compreensão desses mesmos elementos, devido à forma como estes são apresentados. Desta forma, Lachenmann instrumentaliza o uso de linguagem, como forma de orientar a percepção do público para o aspecto energético da execução instrumental e vocal.

A primeira palavra utilizada pelo compositor, claramente exposta e articulada pela soprano, é *LUFT*<sup>78</sup>, aludindo assim, ao fio condutor, como elemento sonoramente constituinte da obra, no plano explícito da linguagem.

The image shows a musical score for the fifth moment of the work, spanning measures 68 to 69. It features three staves: Soprano (Soprano), Violin I (I. V.), and Violin II (II. V.). The Soprano part includes a vocal line with lyrics: "RR (Schnurrend pfeifen)", "jaduwidewegegitagota - gatuquade", and "Lu F T". The Violin I part includes a section marked "RR (Schnurrend pfeifen)" and "gliss.". The Violin II part includes a section marked "gliss.". The score includes various performance instructions such as "ppp sub.", "fff", "pizz.", "ff", "Fingerspiel leggerissimo auf der ganzen Saite", and "halblaut presto". The lyrics "Lu F T" are highlighted in a red box.

Imagem 21: utilização de linguagem em *temA*, de H. Lachenmann (cc.68 a cc.69)

<sup>77</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 68 e o cc. 102

<sup>78</sup> "AR"

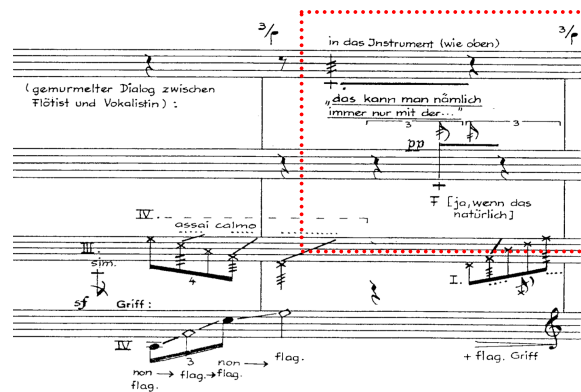


Imagem 22: excerto de dialogo entre flautista e soprano em *temA*, de H. Lachenmann (cc.80)

O texto utilizado nesta secção da obra, tal como referido, tem como função principal a modulação vocal da respiração realizada pelos instrumentistas.

JA das darf ja garnicht wahr sein beim Ein-(a)-tmen da immer wider diese biTter Li...  
 U K T G TSCH ng[a] SCH F H\_\_\_

wieso denn schon wieder ich? macht denn der Kleine? Wo? Ah da kommt er  
 oder? wie bitte?

das kann man nämlich immer nur mit der... ja, wenn das natürlich

meinst du nicht auch? redet ebenso wenig wie die... aber nein, wir wollen lieber wieder euer... das versteht er kaum  
 jedoch bloß nicht gleiCH\_\_\_

wann denn nicht? Ansthaste?

öfters darfst du das nicht maCH[a-i] RR Richtig täglich tut er das

S PEN näher zusamM\_\_\_\_\_ doch so können Flötentöne

nicht ganz vergessen übrigens würde drüben alles als überflüssig gerÜ\_\_\_

wissen Sie diese Texte ließen siCH\_\_\_ PST

Imagem 23: texto do diálogo entre flautista e soprano em *temA*, de H. Lachenmann (cc.70 a cc.102)

Ainda que não seja relevante a análise detalhada do conteúdo do texto ao nível do significado, sendo de maior relevância a existência de um diálogo que o ouvinte se esforça por compreender sem sucesso possível, é contudo merecedor de destaque o detalhe irónico realizado pela última parte do diálogo, em que a soprano afirma “wissen Sie, diese texte ließen siCH\_\_\_”<sup>79</sup> (Lachenmann, 1980: 15), para rapidamente ser interrompida pela flauta que realiza a interjeição “PST”, impedindo-a de revelar o que a audiência julgaria ser o desvendar do dialogo até então segredo entre os intérpretes, interrompendo com isto o fluxo da obra.

<sup>79</sup> “Sabias que estes textos são \_\_\_”

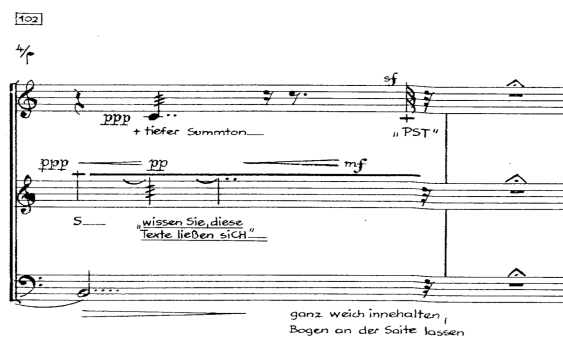


Imagem 24: excerto final do diálogo entre flautista e soprano em *temA*, de H. Lachenmann (cc. 102)

Tal como no quarto momento, em que o compositor realiza uma transição do material directamente relacionado com o som da respiração<sup>80</sup>, para o material do diálogo, também o sexto momento da obra<sup>81</sup>, tem uma função semelhante.

Aqui, o compositor regressa a um material vocal espaçadamente expirado, enquanto a flauta realiza sons de ar no tubo periódicos, como se, de certa forma, recuperasse o fôlego, simultaneamente, pelo esforço do diálogo que termina, mas também preparando a secção que se segue.

A sétima secção da obra<sup>82</sup> é claramente a mais exigente, de uma perspectiva técnica, exigindo dos instrumentistas uma panóplia de glissandos, escalas bastante rápidas, tremolandos, etc. A voz, por sua vez, é também levada ao extremo, explorando numa dinâmica, por vezes *fff*, vocalizos expirados e inspirados, alturas cantadas, articulações bastante rápidas, chegando esta a um clímax em que o texto utilizado, como se assumindo consciência do estado de esforço físico dos instrumentistas, exclama “HALT! ABER GEBE DA! BITTE! Nein!”<sup>83</sup>

Este novo clímax termina numa explosão de intensidade, que leva a obra a entrar na oitava secção<sup>84</sup>, como se absolutamente esgotada de energia, com os instrumentistas a realizar gestos extremamente curtos e com interrupções entre

<sup>80</sup> O som da respiração encontra-se explicitamente presente nas três primeiras secções.

<sup>81</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 103 e o cc. 112.

<sup>82</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 113 e o cc. 146.

<sup>83</sup> “Para! Mas como! Por favor! Não”

<sup>84</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 147 e o cc. 158.

cada gesto. A obra encontra-se como se consumida sobre si mesma, sem ter onde ir beber para continuar.

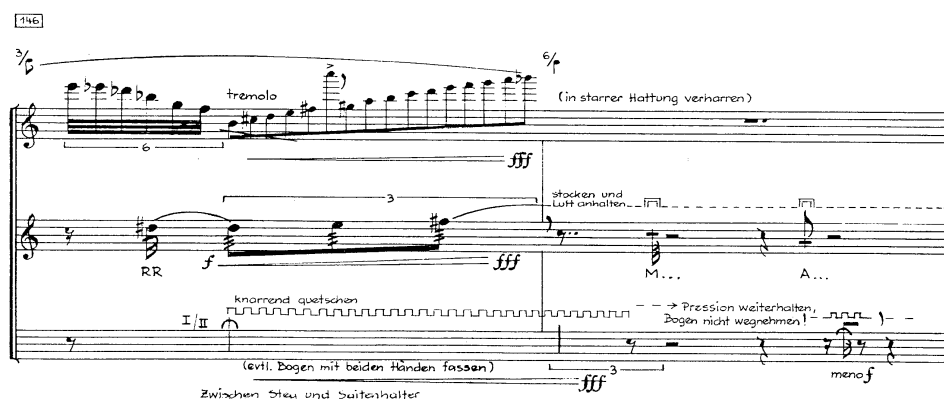


Imagem 25: transição do climax no sétimo momento para o esgotamento do oitavo em *temA*, de H. Lachenmann (cc. 146 e cc.147)

Novamente, agora de forma bastante dramática, Lachenmann força a consciência auditiva do público a deslocar-se de uma relação com o som enquanto objecto puramente acústico para uma manifestação física do som enquanto produto de um corpo. O corpo, através da manifestação sonora de dor é colocado em primeiro plano, ao nível do próprio conteúdo expressivo da obra.

Contudo, quando chegamos ao cc. 159, a obra parece recuperar alguma da sua energia<sup>85</sup>, com a flauta a regressar energicamente a sons gerados maioritariamente com ar no tubo e o violoncelo e a voz, também regressando a alguns sons vocais gerados a partir de ar em deslocação na cavidade bucal.

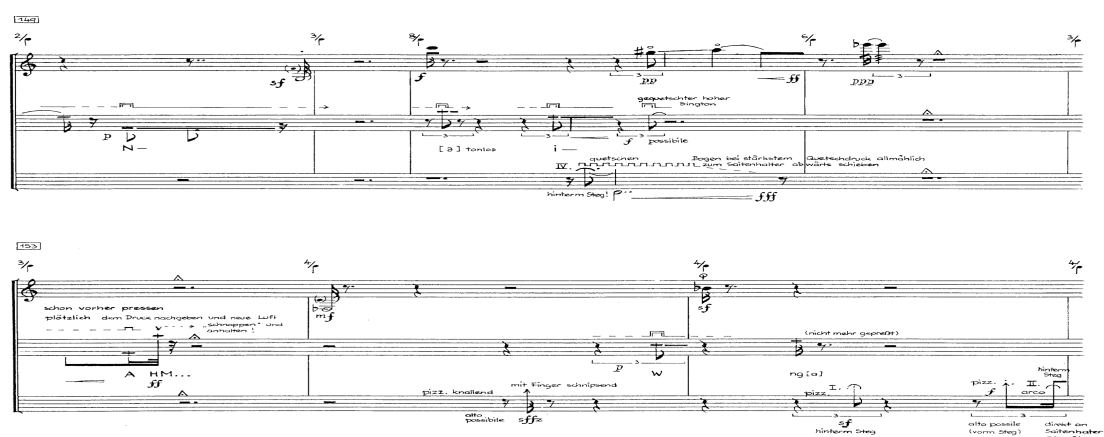


Imagem 26: excerto da oitava secção, em *temA*, de H. Lachenmann (cc. 149 a cc.155)

<sup>85</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 159 e o cc. 168.

Entre o cc. 169 e 178, o compositor apresenta-nos uma exploração vocal, quase solista, apenas com algumas articulações instrumentais em contraponto directo com a voz, funcionando como se uma extensão da mesma. Contudo, esta secção funciona como um “canto do cisne”, chegando por fim, novamente, a um estado de quase imobilidade sonora, no cc. 179.

De uma perspectiva formal, tudo indicaria que a obra chegaria aqui ao seu final. Contudo Lachenmann apresenta ainda, entre o cc. 180 e o cc. 188, uma “ressurreição” final, em que de súbito, os instrumentistas recuperam não apenas o fôlego, mas recorrem a uma paleta sonora "convencional", como se afirmando que uma vez explorado todo o corpo do instrumento, uma vez esgotados todos os recursos da imaginação, poderíamos agora sim, regressar, capazes de compreender a matéria prima convencional, como integrante da inconvenção. Lachenmann afirma assim, de forma sonoramente tímida, mas assumidamente clara, a superação da tradição, ao ponto de a poder incorporar novamente como objecto renovado pela descoberta do novo.

A "Strukturklang" de *temA* força o ouvinte a deslocar-se na sua relação com o objecto. A obra não sugere uma possibilidade de alteração do paradigma auditivo, a obra força-o. Quer pela destruição estrutural de barreiras acústicas, que frequentemente impossibilitam a compreensão auditiva de que instrumento produz que som; quer pela manipulação do texto ao nível da articulação do significado como mecanismo que força o foco do ouvinte no plano do significado inatingível; quer pela introdução directa de sons dramaticamente corpóreos, Lachenmann cria um universo sonoro onde o meio termo de uma audição passiva se torna impossível.

- *Consolation II*

- análise da obra

Sinopse

	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
Compasso	cc. 1 - cc. 27	cc. 28 - cc. 50	cc. 51 - cc. 101	cc. 102 - cc. 148
Conteúdo	- Deslocação sibilada que parte do universo sonoro musical (palavra quebrada +alturas) para a desconstrução quer da palavra, quer da utilização de alturas.	<b>-NOCH (mais)</b> - utilização de interjeições vocais expressivas como abertura do plano de linguagem;	- Respiração sonora; - Afirmação da corporeidade do som;	- Exploração de campo sonoro vocal alargado, com a integração de sons bocais que escapam ao universo da linguagem; - Afirmação da transfiguração dos "valores éticos" do rebanho musical.

Imagem 27: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *Consolation II* de Helmut Lachenmann.

Esta obra é a última do que considere a primeira fase. O compositor só tornaria a utilizar o elemento vocal como determinante no conteúdo sonoro de uma obra, na obra *Salut für Caudwell*, obra para dois guitarristas, em que são citados pelos instrumentistas excertos do texto *Illusion and Reality* de Christopher Caudwell (1907-1937).

*Consolation II* representa assim, simultaneamente, o fechar de um ciclo determinante na evolução estética do compositor em que este, através do constante questionamento sobre a problemática da abordagem à forma do objecto na dicotomia expressão do material e relações formais/estruturais da obra, chega a uma anatomia sonora, cuja identidade lhe pertence por inteiro.

Em *Consolation II*, o compositor regressa à utilização de um texto pré-existente. Nesta obra é utilizado o texto *Wessobrunner Gebet*, uma oração alemã que alude à possibilidade de encontrar Deus no nada.



*Mir gestand der Sterblichen Staunen als Höchstes  
Das Erde nicht war, noch oben Himmel  
Noch Baum, noch irgend ein Berg nicht war  
Noch die Sonne, nicht Licht war  
Noch der Mond nicht leuchtete  
Noch das gewaltige Meer  
Da noch nirgends nichts war  
An Enden und Wenden  
Da war der eine allmächtige Gott<sup>86</sup>*

(Lachenmann, 1973: 41)

Apesar do carácter marcadamente religioso do texto, Lachenmann afirma:

Uma obra religiosa? Talvez, não no sentido da culpa ou da absolução, mas sim da experiência essencial das nossas ideias e pensamentos: a capacidade de espanto dos mortais.<sup>87</sup> (Lachenmann, 2001: 17)

Relativamente ao tratamento do texto, Lachenmann esclarece nas notas de programa, afirmando:

Em *Consolation II* o texto deixa de ser compreensível. Uma tal "incompreensibilidade" parece-me legítima e até mesmo inevitável aí, onde a música e a forma musical trocaram a ancestral legitimação pela analogia à língua por outras legitimidades que se recusam a um acasalamento superficial através da potência de uma evolução linguística orientada para a semântica e para a gramática. "Compor" um texto configurado ao cenário musical significa interferir na ordem imposta por esse texto e reagir.<sup>88</sup> (Lachenmann, 2001: 17)

Nesta obra, é já evidente a deslocação no pensamento do compositor, relativamente à construção estrutural da obra, desenvolvendo-se esta numa constante transformação dos materiais, que continuamente se entrecruzam no

---

<sup>86</sup> "Confesso o espanto mortal quando o altíssimo me foi revelado/ Pois não havia na terra nem no céu/ Nem em nenhuma árvore ou em nenhuma montanha/ Nem no sol ou em qualquer luz/ Nem no brilhar da lua/ Nem no glorioso mar/ Quando havia o nada/ Sem fim nem limite/ Aí estava Deus Todo-Poderoso"

<sup>87</sup> "Ein geistliches Werk? Vielleicht, aber nicht von Schuld und Erlösung ist die Rede, sondern von jener Erfahrung, die jeglichem Denken zugrunde liegt: der Sterblichen Stauen."

<sup>88</sup> "In *Consolation II* ist der Text nicht mehr verstehbar. Solche „Unverständlichkeit“ scheint mir legitim und dort kaum vermeidlich, wo Musik und musikalische Form ihre alten sprach-analoge Gesetzmäßigkeiten nämlich, welche sich gegen die oberflächliche Koppelung mit einem semantisch orientierten und grammatikalisch gerichteten Sprachverlauf sperren. Einen Text über Vertonen hinaus „komponieren“ - das muß heißen: in die durch ihn gesetzte Ordnung eingreifen und auf sie reagieren."

percurso total, mais que numa sequência de partes formalmente organizadas no tempo. Este tratamento dos materiais na constituição da experiência sonora total da obra afirma uma maturação consciente do significado de "Struckturklang".

O texto encontra-se totalmente quebrado e reconstruído, sendo, em última análise, a matéria-prima puramente fonética a que o compositor recorre, de forma a extrair som "em bruto", que posteriormente trata. Torna-se nesta obra claro o significado da expressão que o compositor adopta para a sua estética musical de "música concreta instrumental". Também esta característica conceptual, de uma música que toma como ponto de partida o som pré-existente, enquanto universo de possibilidade, tão somente para o poder desconstruir, no sentido de lhe oferecer uma existência nova, recuperada, estabelece paralelo com a visão de Derrida da necessidade de destruir o original, para restituir à tradução o sentido de verdade. É necessário compreender que aqui, o paralelo entre o tradutor e o compositor acontece num plano não absoluto, mas na medida em que ambos trabalham sobre a matéria viva da criação, tomando o tradutor, como matéria-prima, o universo de possibilidade do texto, na restituição de sentido, enquanto que em Lachenmann, isto acontece tomando como ponto de partida a abertura a um universo de possibilidade sonora, através da quebra de barreiras que constituem a possibilidade criativa convencional. A relação com o texto acontece nesta medida como ênfase explícita do aspecto corpóreo de libertação energética no processo de execução.

O potencial sonoro torna-se criatura viva e a forma do objecto passa a existir apenas enquanto percepção de um sentido da obra como totalidade de eventos que se sucedem.

No primeiro momento da obra<sup>89</sup>, o compositor apresenta-nos um material que contrapõe alturas definidas sustentadas, muitas vezes recorrendo a uníssonos, a que se sobrepõem sons sibilados, com e sem *flatterzung*, e ataques de glote com consoantes duras.

---

<sup>89</sup> Este momento encontra-se compreendida entre o cc. 1 e o cc. 27.



Imagem 28: excerto do primeiro momento, em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 17 a cc.19)

Lachenmann apresenta aqui uma aproximação à tipologia sonora "Fluktuationsklang", na qual o compositor progressivamente entre e sai ao longo do primeiro momento. A "Fluktuationsknag" é afirmada pela sustentação de alturas definidas no registro, às quais, quer de forma interior, quer de forma exterior, se juntam sequências de ataques vocais sem altura.

O segundo momento da obra<sup>90</sup> tem o seu início com a total destruição do tecido musical convencional, que coincide com o aparecimento da primeira palavra claramente compreensível "NOCH"<sup>91</sup>.

Aqui o compositor quebra por completo o tecido construído anteriormente e desenvolve o material num contraponto agitado, explorando constelações de ataques de glote, que se sobrepõem a uma reverberação criada com as consoantes [m] e [n].

<sup>90</sup> Este momento encontra-se compreendida entre o cc. 28 e o cc. 50.

<sup>91</sup> "MAIS"



coloca desta forma em evidência sonora os elementos que Barthes compreende como constituintes do "grão". Ao pedir especificamente uma articulação do som que força o intérprete a explorar inconventionalmente a sua paleta vocal, Lachenmann força o desenvolvimento de uma consciência e um recurso ao corpo, que através do intérprete, se deslocam para o ouvinte.

Este momento termina com o aparecimento de palavras de cujo significado não se encontra quebrado, sendo que neste caso em particular, se trata de uma expressão espacialmente distribuída pela primeira soprano, quarto tenor e primeiro barítono, que articulam "WAR NICHT OBEN"<sup>92</sup>.

No terceiro momento da obra<sup>93</sup>, o compositor regressa a um material já seu familiar e amplamente explorado na obra anteriormente analisada, *temA*, o som da respiração.

The image displays a complex musical score for the third moment of the work. It features multiple staves for vocal parts (Soprano, Tenor, Bass) and instrumental parts. The score includes various performance instructions such as "ebenso (prellend ausatmen) zwischen Oberzähnen und Unterlippe", "V(Zungenschneide)", "HuLL", "PF(u)", "SCH", "mit Sprechen, stöhnend", "etwas stöhnend", "etwas Sprechend", "huTuTu...", "f", "ff", "p", "nG(a)", "angehaltener Atem", "angehaltener Atem (Schmalzen)", "W", "S", "FLUL", "F(u)", "huTuTu...", "f", "ff", "p", "nG(a)", "angehaltener Atem", "angehaltener Atem (Schmalzen)", "W", "S", "FLUL", "F(u)". The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Imagem 30: excerto do terceiro momento, em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 81 a cc.85)

O compositor abre aqui a possibilidade de compreensão da obra como o assumir do fechar de um ciclo, na medida em que esta alusão à ideia de respiração

<sup>92</sup> "NÃO ERA SUPERIOR"

<sup>93</sup> Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 51 e o cc. 101

permite abordar a obra num sentido de retrospectiva auto-referencial. O primeiro momento na obra, mais lento, com um tratamento vertical das alturas, pode nesta medida ser visto, também ele como uma referencia a *Consolation I*, que progressivamente evolui até ao desintegrar do tecido pela força do material expressivo vocal, predominante em *temA*.

No último momento da obra<sup>94</sup>, o compositor realiza uma afirmação do objecto estético a que chega, após o processo de metamorfose realizado com as obras anteriormente observadas, recorrendo quase exclusivamente a uma paleta alargada de sons vocais, totalmente desligados do domínio da articulação vocal na linguagem discursiva. O compositor apresenta assim, de forma totalmente despida, a anatomia sonora que havia de se tornar objecto fundamental do seu *métier*.

A obra termina, com a articulação da palavra *GOTT*<sup>95</sup>, foneticamente desarticulada, estando o som *GO* presente nas vozes femininas e o *T* final, sendo, não vocalizado, mas percutido com os dedos.

The image shows a musical score for the final section of 'Consolation II' by H. Lachenmann. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 3) and Bass. It features complex vocal techniques and instrumental textures. A red dotted line highlights a specific section of the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Text annotations in German provide instructions for the performers, such as 'angehaltener Atem' (sustained breath) and 'Klatschen wie wir in Ball' (clapping like a ball).

Imagem 31: excerto final do quarto momento, em *Consolation II*, de H. Lachenmann (cc. 144 a cc.148)

<sup>94</sup> - Esta secção encontra-se compreendida entre o cc. 102 e o cc. 148.

<sup>95</sup> "DEUS"

A palavra transforma-se em gesto sonoro através da desarticulação da palavra, senão mesmo da superação de Deus. A obra conclui-se enquanto metamorfose em processo.

A radicalidade da exploração sonora levada a cabo por Lachenmann na primeira fase, decorrente de uma consciência profunda da carga energética implicada nos materiais que o compositor desenvolve, inicia a relação de transvaloração auditiva que viria a assumir continuidade material nas obras instrumentais posteriores a esta fase. O processo de instrumentalização da linguagem como mecanismo que direcciona a audição do público não para o significado, mas para o aspecto de libertação energética do corpo do instrumento é, após a utilização do texto como charneira, superado por Lachenmann e afirmado por si só em obras como *Pression* (1969-70), para violoncelo, *Guero* (1970) e no quarteto de cordas *Schwankungen am Rand* (1974-75).





### Capítulo III: 2ª fase - *Salut für Caudwell, ...Zwei Gehfuhle...* (1977-1992)

#### III.1. Contextualização metodológica da utilização de linguagem na segunda fase

- "A questão do belo na actualidade"

No ensaio *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, Lachenmann dirige-se à relação entre o compositor e o "aparelho estético"<sup>96</sup>. Ao longo do ensaio, Lachenmann aponta, tanto os elementos que constituem o potencial de decadência estética da sua geração, pela falta de pensamento e de posicionamento assumido em relação ao "aparelho estético", como tenta apresentar os mecanismos de superação desta questão, demonstrando que a relação entre estes dois elementos - o compositor e o "aparelho estético" - deve implicar sempre um confronto consciente.

Expressar-se significa: entrar em relação com o seu contexto, enfrentar à partida as que são e as que deveriam ser as questões da sociedade e as categorias de comunicação previamente existentes, no confronto com os valores a que elas referem. Isto significa também representar e fazer aparecer a realidade através desse confronto com as categorias de transmissão, e além disso, representar e tornar-se consciente de si próprio, como parte integrante e até produto dessa mesma realidade.

Expressar-se significa por fim: opor-se às categorias de transmissão que são herdadas, enquanto objectivações das normas vigentes, uma resistência provocada pelas contradições e pela escravidão que elas contêm. Esta é uma resistência que recorda ao homem a sua capacidade e a sua responsabilidade de se determinar a si mesmo e lhe permite tomar consciência da sua alienação. Eis então porque expressar-se nos remete a tomar consciência do facto que as contradições sociais são susceptíveis de ser analisadas, reafirmando a exigência de liberdade no homem e, portanto, o nosso "potencial humano". Uma exigência de beleza que ignore estes resultados não é mais que um esvaziamento, uma resignação, uma forma de se enganar a si próprio.<sup>97</sup> (Lachenmann, 2009e: 69)

---

<sup>96</sup> Cf. com nota de rodapé 8.

<sup>97</sup> "S'exprimer veut dire: entrer en relation avec son environnement, affronter à partir de ce qu'on est et de ce qu'on voudrait être les questions de société et les catégories de la communication déjà existantes, en se confrontant alors aux valeurs qu'elles renferment. Cela signifie aussi représenter et faire apparaître la réalité à travers cette confrontation avec les catégories de transmission, et de surcroît, représenter et devenir conscient de ce qu'on est soi-même, comme partie intégrant et produit même de cette réalité. S'exprimer veut dire enfin: opposer aux catégories de transmission dont on hérite, en tant qu'objectivation des normes en vigueur, une résistance provoquée par les contradictions et les asservissements (*Unfreiheiten*) qu'elles contiennent. C'est est là une résistance qui rappelle à l'homme sa capacité et sa responsabilité pour se déterminer soi-même et prendre conscience du fait que les contradictions sociales sont susceptibles d'être analysées, donc à réaffirmer l'exigence de liberté chez l'homme, et, partant, notre 'potentiel humaine'. Une

Tal como observado na primeira fase, um dos pontos fundamentais para a compreensão da radicalidade na abordagem ao tratamento dos materiais de Lachenmann relaciona-se com a necessidade de confronto com os paradigmas criativos, de forma a afirmar a tradição. Na primeira fase observada, este confronto propunha uma metamorfose debruçada essencialmente sobre a concepção do objecto musical propriamente dito, isto é, a alteração dos paradigmas auditivos através de uma transformação das relações entre percepção e materiais na formação da "Struktuklang". Ainda que estes princípios sejam plenamente mantidos no decorrer da segunda fase, o seu contorno aprofunda-se. A transvaloração auditiva materializada nos conceitos de "música concreta instrumental" e de "construção de um instrumento" direccionam-se, de forma prática, para os postulados igualmente desenvolvidos na primeira fase de "aura" e de "tonalidade". Enquanto que na primeira fase as obras com recurso a linguagem se debruçam principalmente sobre o lado mecânico da composição, nas obras da segunda fase a utilização de linguagem assume uma função declaradamente relacional com o "aparelho estético". A radicalidade na abordagem aos materiais ganha novos contornos pela tomada de consciência da necessidade de afirmação da tradição quer pelo confronto com os seus modelos, quer pelo confronto com o quotidiano social, quer pelo confronto consigo próprio. Assim, Lachenmann afirma o papel do compositor não apenas como agente que se exprime na oposição à tradição de forma direccionada para o objecto, mas instrumentaliza o objecto de forma a que ele constitua oposição à cristalização fácil dos confortos e comodismos de uma sociedade que tende para a inércia no compromisso dos valores que constituem o "potencial humano".

A oposição ao "rebanho" desloca-se, nesta fase, do confronto latente através de uma transvaloração estética, que manipula a relação do ouvinte com o objecto, para um confronto explícito, que necessita de gerar consciência de si mesmo enquanto agente social.

A compreensão que levanta a ideia de que a arte pode ser o resultado expressivo e estruturado de um realismo racional sintomático, para uma sociedade culta que se move em torno de uma arte temente da sua própria sobrevivência: de facto, nada

---

exigence de beauté qui ignore ces conséquences n'est rien qu'une fuite, une resignation, une manière de s'abuser sur soi-même."

coloca mais impiedosamente em causa a confiança em si própria da sociedade, nada é tão revolucionário como este apelo a uma razão que vai até aos seus próprios limites e os reconhece.<sup>98</sup> (Lachenmann, 2009: 72)

A utilização do texto enquanto mecanismo de transmissão de significado explícito ganha, desta forma, uma multiplicidade de contornos funcionais na afirmação das necessidades expressivas do compositor.

Por um lado, o texto na obra enquanto veículo de significado desloca a afirmação da transvaloração do plano latente para o plano explícito na relação que estabelece com o ouvinte. Mais que orientar o "rebanho", o plano de significado permite consciencializar o "rebanho" do seu estatuto e perturbar a inércia do próprio "aparelho estético". Por outro lado, a utilização do plano de significado no processo composicional força a superação de si mesmo. Ao retirar-se do conforto dos materiais já explorados, Lachenmann alarga mais uma vez o seu próprio universo criativo, introduzindo o novo na obra, através da alteração radical dos mecanismos desenvolvidos até aqui, ao nível vocal.

O caminho para a experiência "feliz" do belo passa pela angústia do belo, reprimida ou não: a questão é saber se precisamente no ponto em que o homem se presta a viver fixando as suas contradições directamente nos olhos, se mantém vigilante apesar de as enfrentar em tudo o que faça ou concretize.<sup>99</sup> (Lachenmann, 2009: 73)

#### - Luigi Nono, texto e contexto

Luigi Nono emerge na cena musical do modernismo durante a década de cinquenta, quando o seu professor Bruno Maderna o introduz aos cursos de Darmstadt. Ainda que distante dos seus contemporâneos, principalmente pela

---

<sup>98</sup> "L'appréhension que suscite l'idée que l'art pourrait être le résultat expressif et structurel d'un réalisme de la raison est symptomatique pour une société cultivée qui s'agite autour de l'art tout en craignant pour sa propre survie: en effet, rien ne met en cause plus impitoyablement la confiance en soi d'une société, rien n'est aussi révolutionnaire que cet appel à une raison qui irait jusqu'à ses propres limites et les reconnaîtrait."

<sup>99</sup> "Le chemin vers l'expérience 'heureuse' du beau, passe par l'angoisse du beau, refoulée ou non: la question est de savoir si est jusqu'à quel point l'homme est prêt à vivre en fixant ses contradictions droit dans les yeux, tout en restant vigilant malgré elles face à ce qu'il entreprend et réalise."

assumida filiação ao partido comunista e forte carga interventiva das suas obras, Nono assume neste período um lugar de destaque, juntamente com Boulez (1925) e Stockhausen (1928-2007).

A obra de Nono é comumente compreendida em três períodos. O primeiro decorre durante a referida década de cinquenta, em que o compositor se dedica particularmente ao desenvolvimento de música serial, no seguimento de Webern. O compositor compõe neste período a obra *Il canto sospeso* (1955/56), a obra que simultaneamente o levaria a um reconhecimento internacional e ao definitivo afastamento de Stockhausen, seu amigo pessoal de então. Nesta obra, Nono utiliza o texto de diversas cartas de despedida, escritas por prisioneiros políticos do regime fascista durante a Segunda Guerra Mundial, que aguardavam ser executados. Se por um lado a crítica recebe esta obra como a epítome da relação entre a sonoridade e técnicas composicionais do modernismo, com a mais elevada expressão emocional e moral, Stockhausen, por sua vez, desfere fortes críticas à obra, particularmente à forma como Nono aborda o texto. Em algumas secções da obra, o texto encontra-se completamente fragmentado, isto é, reduzido às propriedades estritamente sonoras através de processos de decomposição fonética, sendo por isto, consequentemente, absorvido na textura orquestral da obra, completamente despojado da veiculação de significado. Para Stockhausen, esta relação composicional com o texto, colocou em causa a importância da escolha dos textos e do seu conteúdo. Na conferência *Sprache und Musik*, em Darmstadt, datada de quinze de Julho de 1957, Stockhausen afirma:

Os textos não são expostos, mas ao invés, escondidos de forma tão despreocupadamente rigorosa e musicalmente densa, que quase não são compreendidos quando realizados. Porquê então o uso de textos, particularmente estes? (...) Não deveria ele [Nono], ao invés de ter escolhido textos tão ricos ao nível do significado à partida, ter utilizado apenas sons?<sup>100</sup> (Stockhausen, 1964: 48-49)

---

<sup>100</sup> "The texts are not delivered, but rather concealed in such a regardlessly strict and dense musical form that they are hardly comprehensible when performed. Why, then, texts at all, and why these texts? (...) Should he not have chosen texts so rich in meaning in the first place, but rather sounds?"

Nono reagiu a esta crítica de forma bastante negativa, dirigindo-se a esta questão na conferência *Text - Musik - Gesang*, em Darmstadt, a oito de Julho de 1960, afirmando:

O legado destas cartas tornou-se a expressão da minha obra. E desta relação entre as palavras como totalidade semântica-fonética e música como a composição expressiva das palavras, permite compreender todas as minhas obras corais seguintes. E não faz qualquer sentido concluir, através do tratamento analítico do contorno sonoro do texto, que o conteúdo semântico é deixado de parte. A questão de porquê escolho estes textos e não outros para uma obra não é mais inteligente que a questão do porquê, de forma a dizer a palavra "estúpido", as letras terem de ser organizadas pela ordem e-s-t-ú-p-i-d-o.<sup>101</sup> (Nono, 1975: 60)

O derradeiro afastamento de Nono da Escola de Darmstadt acontece no final da década de cinquenta, quando este assumidamente critica e recusa os modelos aletórios introduzidos por Cage. Nono, ao opor-se a este tipo de estruturação, acende o confronto final com Stockhausen, recusando-se a compactuar com aquilo que considera na altura "o fascismo das estruturas massificadas". (Kurtz, 1992: 98)

O segundo período encontra-se compreendido, sensivelmente entre 1960 e 1975, iniciando-se com a obra *Intoleranza 1960* (1960) e terminando com a obra *Al gran sole carico d'amore* (1975). Este período é caracterizado pela exploração do espaço musical de uma perspectiva cénica e da utilização de documentários e gravações de discursos como matéria composicional integrada nas obras. Ainda que todos os mecanismos técnicos composicionais se tenham mantido intactos, as obras deste período apresentam um carácter demarcadamente incitador à acção política. No início da segunda metade da década de sessenta, Luigi Nono entra em crise emocional/criativa, afirmando ter chegado a um ponto em que, para si, a relação entre intervenção política e música se havia estagnado. Esta crise levou o compositor a um período de três anos de afastamento da prática composicional.

Em 1979, Nono inicia aquele que é considerado o seu último período criativo com as obras *Con Luigi Dallapiccola* e *Fragmente-Stille an Diotima*. Neste último

---

<sup>101</sup> "The legacy of these letters became the expression of my composition. And from this relationship between the words as a phonetic-semantic entirety and the music as the composed expression of the words, all of my later choral compositions are to be understood. And it is complete nonsense to conclude, from the analytic treatment of the sound shape of the text, that the semantic content is cast out. The question of why I chose just these texts and no others for a composition is no more intelligent than the question of why, in order to express the word "stupid", one uses the letters arranged in the order s-t-u-p-i-d."

período, Nono explora radicalmente a relação entre percepção e espaço sonoro através da utilização de electrónica em tempo real.

Particularmente na obra *Fragmente-Stille an Diotima*, em que Nono utiliza cinquenta e três fragmentos de textos de Hölderlin, sobrepostos a cinquenta e duas secções musicais, o compositor utiliza uma multiplicidade funcional do texto na manipulação da percepção quer do público, quer dos intérpretes. De uma perspectiva sonora, Nono utiliza apenas as palavras intermédias do texto, numa tentativa de aproximação ao carácter caótico e quase balbuciado da poesia de Hölderlin. Para além disto, Nono coloca textos do poeta na partitura, que devem ser pensados pelos intérpretes durante a performance, num contraponto interior com o que está a ser executado, mas estes textos nunca são apresentados ao público, de forma alguma. Nono explora, desta forma, a utilização do texto não apenas como veículo de significado ou veículo fonético, mas como formador de um contexto subterrâneo sobre o qual a acção performativa da obra decorre. Esta abordagem ao texto como mecanismo de criação de contexto, oferece uma profundidade retrospectiva à obra do compositor. A complexidade da sua abordagem ao texto, na obra *Il canto sospeso*, vista à luz da criação de um contexto sonoro enraizado na fragmentação do texto, confere à obra uma unidade consciente, que infere na mesma, até ao nível da própria percepção do texto.

Lachenmann estudou com Luigi Nono entre 1958 e 1960. Ainda que apenas durante dois anos, a presença de Nono no percurso de Lachenmann é extremamente importante na evolução do compositor. Em relação à sua experiência como aluno de Nono, Lachenmann afirma:

Estudar com Nono, isto significou necessariamente que a partir de um olhar sobre as realidades constantemente descobertas, nos encontrávamos de uma vez por todas e para o resto da vida expostos a uma destabilização interior constante, como ele próprio fazia até ao último momento ao criar o objecto, e isto implicou estar disposto a expor toda a sua vida, de acordo com este modelo, com conflitos e crises exteriores e interiores.<sup>102</sup> (Lachenmann, 2009i: 179)

---

<sup>102</sup> "Étudier auprès de Nono, cela signifiait nécessairement qu'à travers un regard sur des réalités nouvellement découverts, on se savait exposé une fois pour toutes et pour le restant de sa vie à une déstabilisation intérieure constante, comme lui-même en fit l'objet jusqu'au dernier instant, et cela impliquait d'être prêt à s'exposer tout sa vie, conformément à ce modèle, aux conflits et aux crises extérieures et intérieures."

Tanto a visão da relação do compositor com o "aparelho estético", assente numa estrutura de constante questionamento, como a necessidade de integridade absoluta no pensamento dos materiais e no pensamento estrutural, como forma de combater a cultura de massas burguesa, presente em Lachenmann, tem a sua origem em Nono.

É precisamente essa rutura com o estruturalismo que recarrega a música de Nono de uma energia misteriosa e de vários desgostos, numa época marcada por um falso *pathos* à disponibilidade de qualquer um - desgosto desse *pathos*, mas também de outras formas de emocionalidade vazia. Essa força, ainda hoje, não deixa auditor algum indiferente.<sup>103</sup> (Lachenmann, 2009i: 181)

A utilização do texto em Nono, como mecanismo que infere, seja explícita ou implicitamente, na deslocação dialéctica da percepção do ouvinte, para um estado de questionamento, influencia o processo criativo de Lachenmann, ao longo de todo o seu percurso. Essa influência desloca-se de um plano latente na primeira fase, para um plano explícito na segunda, quer pelo conteúdo político explícito do texto em *Salut für Caudwell*, quer pela forma de desarticulação fonética, sem compromisso do significado, presente em "...Zwei Gefühle...".

A tradição, a reflexão sobre os materiais, a especulação teórica, o pensamento estético e filosófico em Veneza [com Nono]; a experiência empírica e prática em Colónia e Gand [com Stockhausen e nos estúdios do IPED]: creio que a ordem cronológica destas experiências tão diversas, no fundo, formaram a minha identidade de compositor, que não pode de forma alguma fazer uso de possibilidades oferecidas, mas que procura criar situações auditivas nas quais o sonoro adquire um aspecto que transforma a sua evidência acústica num objecto de percepção "dialéctica", isto é, num objecto tanto de percepção como de reflexão.<sup>104</sup> (Lachenmann, 2009a: 194)

---

<sup>103</sup> "Et c'est précisément cette rupture structuraliste qui rechargeait la musique de Nono d'une énergie mystérieuse, à une époque marquée par un faux pathos disponible à peu de frais, et divers dégoûts - dégoût de ce pathos, mais aussi d'autres formes d'émotionalité vide. Cette force, aujourd'hui encore, ne laisse aucun auditeur indifférent."

<sup>104</sup> "La tradition, la réflexion sur le matériau, la spéculation théorique, la pensée esthétique et philosophique à Venise; l'expérience empirique et pratique à Cologne et à Gand: je crois que l'ordre chronologique de ces vécus si divers, au fond, a formé mon identité de compositeur, qui ne peut jamais se contenter de faire usage des possibilités données, mais qui cherche à créer des situations auditives dans lesquelles le sonore acquiert un aspect qui transforme son évidence acoustique en un objet de perception 'dialectique', c'est-à-dire un objet à la fois de perception et de réflexion."

- György Lukács - "o homem inteiro"

O pensamento filosófico de György Lukács desenvolve-se em torno da noção de materialismo histórico de Marx (1818-1883). Lukács debruça-se particularmente sobre a análise ontológica desta problemática nos campos da estética, da literatura histórica e da crítica de arte.

No que diz respeito à criação artística, Lukács apresenta-se como um forte crítico ao modernismo, na medida em que compreende nesta corrente um afastamento da relação entre criação e realidade, num progressivo debruçar do criador sobre si mesmo. Para o filósofo, este afastamento da materialização criativa da consciência histórica constitui uma forma de cedência ao capitalismo e ao poder da burguesia, na medida em que a arte deixa de confrontar o real para se focar no criador. Lukács vê no modernismo um afastamento da realidade objectiva em função de uma interioridade subjectiva. A subjectividade artística cumpre, nesta medida, uma função do "rebanho", dado que ao desligar-se da manifestação do real, perde o poder de o confrontar consigo mesmo. A introspecção e o desligamento do real na obra artística, permitem, segundo Lukács, que as classes dominantes manipulem a função da arte e a posicionem como afirmação das estruturas capitalistas.

Para Lukács, a criação artística deve afirmar o "homem inteiro" através de uma relação directa com a realidade objectiva. O "homem inteiro" é a manifestação da consciência de uma totalidade histórica humana, maior que a consciência individual.

(...) a base de qualquer cognição acertada da realidade, quer seja natural ou social, é o reconhecimento da objectividade no mundo externo, isto é, a sua existência independente da consciência humana.<sup>105</sup> (Lukács, 1971: 25)

A função da obra de arte é, para o filósofo, a afirmação da consciência do "homem inteiro", na sua condição de sofrimento e desigualdade, através da manifestação explícita das contradições e falsas superficialidades geradas pelo constructo capitalista. A obra de arte deve assim, ao contrário de uma subjectividade

---

<sup>105</sup> "(...) the basis for any correct cognition of reality, whether nature or society, is the recognition of the objectivity of the external world, that is, its existence independent of human consciousness."



interior, afirmar a realidade e a verdade, através do confronto com as forças do "rebanho" que se opõem à manifestação da consciência do "homem inteiro".

Um dos conceitos Marxistas mais desenvolvidos por Lukács, em relação directa com a necessidade de afirmação da verdade no real, é o conceito de reificação<sup>106</sup>. Este processo, enquanto cristalização do real em objectos, deturpa a percepção humana e a possibilidade do desenvolvimento de uma consciência histórica total. Para Lukács, a arte deve ter como objectivo fundamental a oposição à reificação enquanto mecanismo capitalista que molda a consciência da realidade. Nesta medida, a criação artística deve ser sempre uma manifestação da condição material do homem.

Quão mais "inartística" uma obra de arte, mais esta se aproxima de criar o efeito da vida e da natureza, mais proximamente exemplifica um reflexo condensado do seu tempo e mais claramente demonstra que a única função da sua forma é a expressão dessa objectividade.<sup>107</sup> (Lukács, 1971: 52)

A metamorfose que se opera em Lachenmann, na relação que o compositor estabelece com a afirmação do significado do texto na segunda fase encontra um paralelo directo com a visão de Lukács de realismo. Lachenmann desloca a sua abordagem na primeira fase, de uma desconstrução do significado do texto, que se opõe ao mecanismo linguagem como manifestação do real, para uma instrumentalização realista do significado. Tal como observei de seguida, na análise de *Salut für Caudwell*, esta utilização do texto em Lachenmann acontece de forma panfletária, despindo quase por completo a obra de qualquer forma de ornamentação ou embelezamento.

Lachenmann materializa a visão de Lukács de utilização do real como forma de colocar a verdade em evidência, através de um confronto directo com a ilusão de

---

<sup>106</sup> O conceito de reificação, apresentado inicialmente por Marx e posteriormente desenvolvido por Lukács prende-se ao processo de transformação de uma ideia subjectiva num objecto. Este processo de objectificação cristaliza, segundo Lukács, a consciência do real em função das classes dominantes, impedindo a criação de uma verdadeira consciência histórica total. Nesta medida, a reificação constitui um mecanismo de opressão e de controlo do proletário à vontade das classes dominantes (Lukács, 1999: 83-222).

<sup>107</sup> "The more artless a work of art, the more it gives the effect of life and nature, the more dearly it exemplifies an actual concentrated reflection of its times and the more clearly it demonstrates that the only function of its form is the expression of this objectivity."

conforto gerada pela falsa consciência da burguesia. O compositor consegue-o, não só pela afirmação imediata na alteração da relação com o texto, que perde por completo o contorno abstracto, como pelo conteúdo dos textos utilizados nesta fase. Estes aludem directamente a uma constante necessidade de questionamento do real pela forma como os próprios materiais sonoros são apresentados: de maneira quase "inartística".

### III.2. Análise das obras com recurso a voz na segunda fase

- *Salut für Caudwell*

Sinopse

	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4	Momento 5	Momento 6	Momento 7	Momento 8	Momento 9
<b>Compasso</b>	cc. – cc. 17	cc. 18 – cc. 27	cc. 28 – cc. 54	cc. 55 – cc. 177	cc. 178 – cc. 201	cc. 202 – cc. 211	cc. 212 – cc. 223	cc. 224 – cc. 249	cc. 250 – cc. 281
<b>Conteúdo</b>	Introdução - ausência de periodicidade; - sons beliscados com plectro ressoando harmónicos; - breve uso de bottle-neck;	Breve uso de periodicidade com recurso apenas a sons beliscados com plectro de forma abafada e com bottle-neck.	- Fixação de periodicidade em contratempo entre as duas guitarras; - harmónicos e bottle-neck.	- Guitarras: - periodicidade em unísono em cordas beliscadas com plectro pont. e abafadas. - raramente quebrada - Voz: ritmo periódico, articulado mecanicamente.	- Quebra total com a periodicidade; - grande diversidade tímbrica (pizz., harm., scratch tones, ataques no braço sem mão direita)	- quebra de densidade; - transição para Família de sons raspados na corda.	- progressiva recuperação de densidade utilizando sons raspados nas cordas e pizz. Bartók	- exploração, em crescente densidade, de sons beliscados com plectro ponticello, com sugestão de harmónicos;	- utilização de bottle-neck para criar reverberações em glissando; - breve sugestão de retorno à periodicidade;

	Momento 10	Momento 11	Momento 12	Momento 13	Momento 14	Momento 15	Momento 16	Momento 17
<b>Compasso</b>	cc. 282	cc. 283 – cc. 291	cc. 292 – cc. 318	cc. 319 – cc. 340	cc. 341 – cc. 360	cc. 361 – cc. 434	cc. 435 – cc. 464	cc. 465 – cc. 533
<b>Conteúdo</b>	- Momento de clímax em repetição <i>ad libitum</i> com "arpejo" ascendente realizado com bottle-neck.	- Deslocação do clímax através de percussão do bottle-neck contra o braço da guitarra.	- Momento de reverberação de harmónicos criados pelo bottle-neck que progressivamente se transformam em taques em unísono <i>staccato</i> com o bottle-neck.	- Campo densamente harmónico construído com o som resultante das reverberações do bottle-neck.	- Sequência de ataques <i>staccato</i> com bottle-neck, progressivamente espaçados até cadência.	- Deslocação progressiva, mecanicamente repetitiva, de sons raspados com bottle-neck, para sons harmónicos com bottle-neck.	- Momento timbricamente diversificado através da utilização de bottle-neck, harm., pizz., scratch tones e sons raspados nas cordas.	- Momento final construído com sons raspados nas cordas em diversos sentidos. Encontram-se montados os acordes de Mi M e de Ré# M.

Imagem 32: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra *Salut für Caudwell* de Helmut Lachenmann.

- breve observação dos conteúdos do texto

Christopher Caudwell é o pseudónimo de Christopher St. John Sprigg, autor, pensador e poeta que centrou a sua obra primariamente no pensamento Marxista.

Caudwell morreu bastante novo, com apenas vinte e nove anos, tendo sido morto em combate durante a Guerra Civil Espanhola, enquanto cobria a retirada do seu batalhão durante a Batalha do Vale Jarama. Apesar de bastante novo e de um período de produção literária curto, centrado nos dois anos anteriores à sua morte, Caudwell ocupa um lugar importante nos autores que desenvolveram o pensamento Marxista.

Ainda antes dos quinze anos de idade, Caudwell abandona a escola, dedicando-se ao jornalismo. A formação do escritor foi essencialmente auto-didacta, nunca tendo frequentado qualquer instituição de ensino secundário ou superior, e evitando sempre integrar-se nos meios intelectuais de esquerda Britânicos da década de trinta. Talvez por este motivo, a sua abordagem às problemáticas Marxistas é frequentemente bastante distinta da dos autores seus contemporâneos. Nos dois anos de produção literária, Caudwell escreveu um livro sobre física - *The Crisis in Physics* (1939) - e quatro ensaios teóricos sobre cultura - *Illusion and Reality, Studies in a Dying Culture* (1938), *Further Studies* (1949) e *Romance and Realism* (1970). Para além destes, Caudwell escreveu ainda poesia, alguns contos e realizou jornalismo como *free lancer*.

A obra de Caudwell foi publicada postumamente. Sensivelmente duas décadas após a morte do escritor, a sua obra começa a ser analisada e comentada, nos círculos da esquerda intelectual britânica. Contudo, particularmente no que diz respeito a *Illusion and Reality*, surge uma grande diversidade de visões antagónicas. Por um lado, a obra foi criticada tanto por apresentar alguma superficialidade na abordagem aos conteúdos Marxistas, como por se permitir frequentemente uma relação com o conceito Freudiano de "instintos pré-sociais", que directamente entra em conflito com a teoria de classes de Marx. Por outro lado, a obra é considerada, por diversos pensadores da época, um objecto de grande importância enquanto mecanismo de crítica literária. Estas divergências criaram o que ficou conhecido como "a controvérsia Caudwell".

Na obra *Salut für Caudwell*, Lachenmann utiliza alguns excertos do último capítulo da obra *Illusion and Reality*.

A linguagem é um produto social, o instrumento através do qual os homens comunicam e se convencem uns aos outros, o que faz com que o estudo das origens da poesia não possa ser separado do estudo da sociedade.<sup>108</sup> (Caudwell, 1987: 1)

Em *Illusion and Reality*, Caudwell desenvolve uma análise da evolução da poesia, utilizando como mecanismo estruturante da sua observação a relação dialéctica que se estabelece entre os conceitos de Karl Marx de "superestrutura" e de "infraestrutura". Esta análise é inteiramente direccionada tanto para uma crítica de qualquer manifestação poética ou artística que afirme a decadência burguesa, como para um ênfase na necessidade de desenvolver uma verdadeira arte do proletariado.

Lachenmann utiliza o texto de Caudwell na sua tradução alemã, sendo os excertos utilizados pelo compositor retirados do corpo do texto, de forma fragmentada.

Weil eure freiheit nur in einem Teil der Gesellschaft wurzelt, ist sie unvollständig. Alles Bewußtsein wird von der Gesellschaft mit geprägt. Aber weil ihr davon nicht wißt, bildet ihr euch ein, ihr wäret frei. Diese von euch so stolz zur Schau getragene Illusion ist das Kennzeichen eurer Sklaverei. Ihr hofft das Denken vom Leben abzusondern und damit einen Teil der menschlichen Freiheit zu bewahren. Freiheit ist jedoch keine substanz zum Aufbewahren, sondern eine im aktiven Kampf mit den konkreten Problemen des Lebens geschaffene Kraft.

Es gibt keine neutrale kunstwelt. Ihr müßt wählen zwischen kunst die sich ihrer nicht bewußt und unfrei und unwar ist, und Kunst die ihre Bedingungen kennt und ausdrückt. Wir werden nicht aufhören den bürgerlichen Inhalt eurer kunst zu kritisieren. Wir stellen dir einfache Forderung an Euch, das Leben mit der kunst und die kunst mit dem Leben in Einklang zu bringen, damit eure kunst lebendig wird. Wir verlangen daß Ihr wirklich in der neuen Welt lebt und eure Seele nicht in der Vergangenheit zurücklasst. Oh Mensch gib acht Ihr seid noch gespalten, solange ihr es nicht lassen könnt, abgenutzte Kategorien der bürgerlichen Kunst mechanisch durcheinanderzumischen oder Kategorien andere proletarische Bereiche mechanisch zu übernehmen. Ihr müßt den schwierigen schöpferischen Weg gehen die Gesetze und die Technik der Kunst neu gestalten, so daß sie die entstehende Welt ausdrückt und ein Teil ihrer Verwirklichung ist. Dann werden wir sagen ....

<sup>109</sup> (Excertos do texto *Illusion and Reality*, de Christopher Caudwell. Texto extraído da partitura: Lachenmann, 1985)

---

<sup>108</sup> "Language is a social product, the instrument whereby men communicate and persuade each other; thus the study of poetry's sources cannot be separated from the study of society."

<sup>109</sup> "O vosso conceito de liberdade, porque se encontra enraizado numa sociedade partida, é também parcial. Toda a consciência é determinada pela sociedade que a produz, mas como sois ignorantes deste tipo de

Lachenmann dedica a obra a "ele [Caudwell] e a todos os marginais que, por perturbarem a ausência de pensamento, imediatamente são conotados como iconoclastas" (Lachenmann, 1985: s.p). Igualmente na legenda da partitura Lachenmann adverte para que as citações do texto não só são fragmentadas, como existem pequenas variações ao original. Lachenmann apropria-se nesta medida do texto, reflectindo este tipo de utilização do plano de significado, uma necessidade de apresentar uma mensagem concreta de Lachenmann e não apenas laudatória a Caudwell, como poderia sugerir o título da obra.

Existem, quer na abordagem à exposição dos conteúdos, quer nos fragmentos do texto de Caudwell, diversas relações com o pensamento do compositor explícito no ensaio *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*.

Primeiramente, tal como Caudwell, Lachenmann realiza uma abordagem crítica à relação entre compositor e "aparelho estético". Para Lachenmann, as causas da decadência desta relação, centram-se numa instrumentalização burguesa da arte que afirma a inércia das classes dominantes. Esta inércia é alimentada tanto pelos compositores que viram as costas à necessidade do estabelecimento de mecanismos estéticos concretos, que salvaguardem o objecto criado de sucumbir à vontade das classes dominantes de subverter a arte em entretenimento, como pelos revivalistas do passado, que em vez de oferecerem resistência aos modelos vigentes, afirmando assim a tradição pela descoberta do novo, insistem no facilitismo de explorar o mecanismo tonal, de si já completamente saturado.

Tanto para Lachenmann como para Caudwell, o objecto estético existe apenas no confronto construtivo com o "aparelho estético", uma vez que apenas através desse confronto se pode gerar uma verdadeira superação dos mecanismos da burguesia (ou do "rebanho"), afirmando uma arte que cumpre a sua função social

---

determinação, julgais a vossa consciência livre. Esta ilusão que exibis tão orgulhosamente é o cunho da vossa escravidão, esperais segregar o pensamento da vida, e assim, rendendo tudo menos isto, de alguma forma preservar a liberdade do homem. Contudo a liberdade não é uma substância a ser preservada e isolada mas uma força gerada numa luta activa com os problemas concretos da vida. Não existe um mundo neutro da arte, tendes de escolher entre a arte das classes, que é inconsciente da sua causalidade e é nesta medida falsa e constricta, e a arte proletária, que se torna consciente da sua causalidade. Não cessaremos de criticar o conteúdo burguês da vossa arte. A nossa é simplesmente a exigência que se deva alinhar a vida com a arte e a arte com a vida, que se faça da arte viva. Pedimos que vivais realmente no mundo novo e que não deixeis a vossa alma para trás no passado. Que não tomais qualquer destes caminhos fáceis, que são essencialmente o mesmo - ou a aleatoriedade mecânica das categorias burguesas já gastas ou a importação mecânica das categorias pertencentes a outras esferas proletárias. Deveis tomar o caminho da dificuldade criativa - a de reformar as categorias e técnicas artísticas, de forma a que expressem o novo mundo que vem a ser e que é parte da sua realização. Aí então diremos (...)"

enquanto agente que simultaneamente existe em consequência do ser do homem, mas que não desiste de o empurrar no sentido da materialização do seu "potencial humano".

A experiência da beleza está indissociavelmente ligada a esta tomada de consciência, uma vez que tornar compreensível significa tornar superável.<sup>110</sup>  
(Lachenmann, 2009e: 71)

O ponto a partir do qual Lachenmann começa a utilizar o texto de Caudwell, encontra-se localizado no final de *Illusion and Reality*, numa parte do texto em que o escritor afirma: "A todos estes revolucionários burgueses, o proletariado consciente dirige estas palavras."<sup>111</sup> (Caudwell, 1987: 120) A utilização de uma mensagem explícita de Caudwell aos "revolucionários burgueses" oferece assim uma contundência particular à utilização do texto por parte de Lachenmann. O texto dirige-se assim, não só ao público culturalmente burguês, como aos compositores que alimentam esse público. A obra aponta explicitamente o dedo, através da utilização do significado do texto, a todos os "hedonistas do modernismo, aos cozinheiros do timbre, aos adeptos de meditações exóticas, aos profissionais da nostalgia, e ainda (...) aos profetas da popularidade, aos apóstolos da natureza e da tonalidade, até mesmo os academistas e fetichistas da tradição"<sup>112</sup> (Lachenmann, 2009e: 68), afirmando veementemente "não cessaremos de criticar o conteúdo burguês da vossa arte."<sup>113</sup> (Caudwell, 1987: 120)

O segmento final do texto utilizado, afirma por fim a negação da tradição, como única forma de afirmar verdadeiramente através da "escolha mais difícil", a de constantemente reformar as categorias e técnicas artísticas, ao serviço do plano social humano que as envolve.

---

<sup>110</sup> "L'expérience de la beauté est indissolublement liée à cette prise de conscience, puisque rendre perceptible signifie rendre surmontable."

<sup>111</sup> "To all these bourgeois revolutionaries the conscious proletariat therefore addresses the same kind of words:"

<sup>112</sup> Cf. nota de rodapé 50.

<sup>113</sup> "We shall not cease to criticise the bourgeois content of your art."

- análise da obra

*Salut für Caudwell* apresenta, tanto ao nível dos materiais como no seu desenvolvimento na formação da "Strukturklang", simultaneamente, uma grande profundidade exploratória ao nível do timbre e das técnicas de execução e uma restrição na utilização dos elementos que coloca frequentemente a nu cada articulação realizada.

Por um lado, Lachenmann desterritorializa a sonoridade convencional da guitarra, como é comum na sua abordagem composicional, através da utilização de técnicas de execução que não só expandem, como pertencem a um plano exterior ao da aura do instrumento. Por outro lado, a obra é atravessada por um sentido quase minimalista na articulação dos materiais, que de forma violenta - tanto pelas técnicas de execução pedidas aos instrumentistas, como pelo consequente resultado sonoro dessa libertação energética - forçam o ouvinte a deslocar a audição para o corpo do instrumento.

A aura que normalmente se encontra associada à guitarra enquanto instrumento de arte popular integra o primitivo, tanto como o altamente sensível, o íntimo e o colectivo - incluindo igualmente motivos que podem ser detalhadamente localizados na história, na geografia e na sociologia. Tomei como ponto de partida o modo característico de execução da guitarra, simplificando-o em dedilhados técnicos, mas igualmente reformando-o e desenvolvendo-o, frequentemente para lá dos limites impostos pela *praxis* centrada nessa aura.<sup>114</sup> (Lachenmann, [www.breitkopf.com](http://www.breitkopf.com))

A utilização de voz é, nesta obra, bastante distinta das restantes que constituem o presente corpo de análise. O texto encontra-se localizado apenas num momento, inferindo nos materiais que o antecedem e que o precedem apenas pelo contraste formal que o momento gera na experiência do fluxo da obra.

As divisões formais da "Strukturklang" que apresento aqui, baseiam-se na evolução de relações entre famílias de timbre e consequentes materiais implicados nessa evolução. É contudo importante manter presente que, nesta fase, a forma

---

<sup>114</sup> "The typical aura which attaches to the guitar as folk and art instrument encompasses the primitive as well as the highly sensitive, intimate and collective – it also includes motives which may be exactly described in historic, geographic and sociological terms. I started from the characteristic playing style of the guitar, simplifying it in technical fingering, but also re-forming and developing it, often beyond the limits imposed by practice centring on that aura."



como Lachenmann apresenta o desenvolvimento estrutural dos materiais afirma a continuidade na constituição da sonoridade total da obra.

O que considere o primeiro momento<sup>115</sup> é composto por um conjunto de ataques e "arpejos" sem altura definida, com o braço esquerdo pousado sobre as cordas, sendo estas beliscadas com um plectro. Praticamente não existe simultaneidade, sendo criada entre as duas guitarras uma complementaridade rítmica que pela natureza de igualdade entre os sons utilizados, as transforma sonoramente num só complexo sonoro.



Imagem 33: estrutura rítmica do primeiro momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.1 - cc. 17.)

O segundo momento<sup>116</sup>, ainda que mantendo o mesmo tipo de material tímbrico em acção, introduz não só simultaneidade, como periodicidade. A partir deste momento, a periodicidade, que não será sempre constituída por simultaneidade, irá encontrar-se sempre presente, preparando o ouvinte para o tipo de abordagem que Lachenmann realiza do texto no quarto momento, e desde aqui conferindo um sentido mecanizado à obra.



Imagem 34: excerto do segundo momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.18 - cc. 21.)

<sup>115</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 1 e cc. 17.

<sup>116</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 18 e cc. 27.

A distinção entre o segundo e o terceiro momento reside no parâmetro da simultaneidade, que progressivamente se transforma numa sobreposição de periodicidades. O segundo momento pode nesta medida ser compreendido como a deslocação de um contraponto constituído por complementaridade aperiódica, para uma sobreposição de periodicidades distintas.

O terceiro momento<sup>117</sup>, quer pela sobreposição destas periodicidades distintas, quer através de simultaneidade rítmica, afirma determinantemente a mecanização de uma pulsação fixa. O material, ainda que não completamente, é destituído de qualquer tipo de mistério ou sensualidade, limitando-se à fixação do tempo - de que a unidade constitui, neste momento, uma tercina de semínima. Sobre esta fixação do tempo dão-se pequenos apontamentos em harmónicos, que contrastam profundamente na sua delicadeza sonora, com o martelar mecânico das cordas beliscadas com plectro no extremo *ponticello*. De uma perspectiva tipológica, o terceiro momento antecipa o quarto. A simplificação dos materiais é, de uma perspectiva composicional, de tal ordem, que se torna complexo enquadrá-los tipologicamente. Os materiais podem ser compreendidos como um conjunto de "Kadenzklang" que, através de uma repetição metronómica, compõem uma "Farbklang" estacionária e com pulsação interna fixa.

Imagem 35: excerto do terceiro momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.33 - cc. 44.)

<sup>117</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 28 e o cc. 54.

O quarto momento<sup>118</sup> é aquele onde se encontra localizado o excerto adaptado do texto *Illusion and Reality*, de Christopher Caudwell.

Quer simultaneamente, quer intercaladamente, a totalidade deste momento é acompanhada pela marcação violenta da unidade de tempo. O texto desloca-se de um guitarrista para o outro, sendo que, o instrumentista que vocaliza o texto acompanha-o sempre com uma marcação violenta do tempo. O texto é recitado, tal como Lachenmann indica na legenda da obra, "mezzoforte e com uma expressão neutra, praticamente como se 'lido em voz alta'. (...) Apesar de recitado em *staccato*, dever-se-á tentar uma leitura compreensível do texto."<sup>119</sup> (Lachenmann, 1985: s.p.)

O conteúdo do texto, tal como analisado previamente, afirma a visão de Lachenmann da relação entre o compositor e o "aparelho estético". Contudo, neste momento da obra, ainda que o conteúdo afirme a visão do compositor e que o significado do texto deva ser compreendido pelo público, a sua realização surge de forma violenta, pela marcação fixa do tempo nas guitarras, despidas de qualquer tipo de "elemento musical". Lachenmann cria uma sonoridade mecânica, numa articulação do texto não tão rigorosamente periódica como a realizada pelas guitarras, mas destituída de qualquer "humanidade" na sua realização. A integração do texto surge aqui como a aniquilação completa do belo, tornando a obra num panfleto cuja função é afirmar significado. O texto é exposto quer fora do plano musical, quer fora do plano da linguagem oral humana, sendo afirmado apenas o texto como significado linguístico em forma bruta.

Imagem 36: excerto do quarto momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.106 - cc.113.)

<sup>118</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 55 e o cc. 176.

<sup>119</sup> "(...) mezzoforte and with a completly neutral expression, practicaly as if one were 'reading aloud'. (...) espite the staccato-like recitation, one should aim at a comprehensible delivery of the text."

O texto termina com a afirmação interrompida "aí então diremos ...". Ao contrário de *temA*, onde a utilização do plano de significado, após arrastar o ouvinte na impossibilidade de compreensão culmina com a afirmação irónica de uma brecha de significado interrompida pela interjeição "PST", *Salut für Caudwell* permite ao ouvinte o acesso ao texto, terminando-o com a metamorfose do plano de significado, para o plano musical. A "aí então diremos ..." segue-se uma total quebra com a rigidez, periodicidade e mecanização sonora apresentadas.

O quinto momento<sup>120</sup> contrasta radicalmente com o material apresentado até aqui. Após a violenta rigidez manifesta no quarto momento e que, de certa forma, se encontrava presente desde o início da obra, Lachenmann apresenta uma explosão de complexidade quer rítmica, quer tímbrica, ainda que delicadamente explorada. O "que diremos..." é aqui apresentado sob a forma do objecto propriamente dito, através de uma diversidade sonora que coloca em evidencia a libertação energética no acto performativo, em suma, um "deixar-se vir" tal como afirmado na quarta tese sobre compor no ensaio *Über das Komponieren*.



Imagem 37: excerto do quinto momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.178 - cc.195.)

<sup>120</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 178 e o cc. 201.

A quebra que o quinto momento realiza com a fixação de uma periodicidade mantém-se, ainda que de formas distintas, até ao final da obra. O elemento periodicidade surge, daqui para a frente, apenas como apontamento.

O sexto momento da obra<sup>121</sup>, um pouco como o segundo momento, realiza uma transição entre a diversidade de materiais em explosão do quinto momento e dilui a sua intensidade progressivamente, introduzindo o sexto momento da obra, a partir do qual as famílias tímbricas e de técnicas de execução se seguem de forma mais explícita. Este momento constitui uma cadência que conclui, de certa forma, a energia consumida pela presença do texto, de que o compositor se liberta no quinto momento.

O sétimo momento<sup>122</sup> afirma uma recuperação de energia sonora, deslocando-se num crescendo de intensidade, volume sonoro e quantidade de energia implicada nas técnicas de execução apresentadas. O compositor desloca-se de harmónicos, para sons de corda raspada, para *pizzicatos* bartok, regressando por fim - desta vez integrados já sem a sombra do texto - a sons realizados com plectro no extremo *ponticello*.

O oitavo momento<sup>123</sup> regressa à família de timbre que inicia a obra. A articulação rítmica deste momento é igualmente semelhante à do primeiro momento, vivendo de uma relação de complementaridade contrapontística entre as duas guitarras.

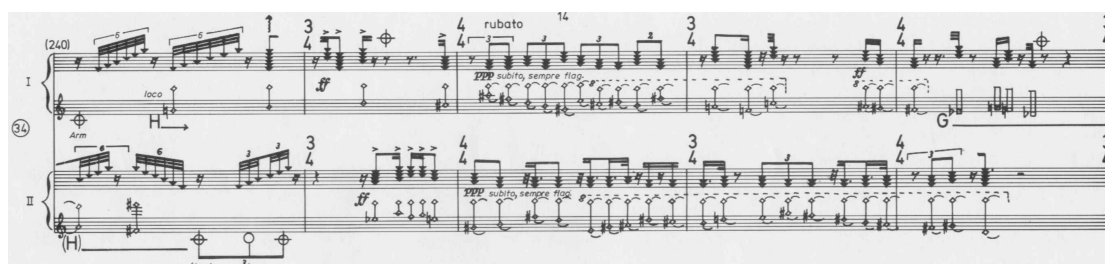


Imagem 38: excerto do oitavo momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.240 - cc.244.)

<sup>121</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 202 e o cc. 211.

<sup>122</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 212 e o cc. 223.

<sup>123</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 224 e o cc. 249.

Entre o nono momento e o décimo segundo momento<sup>124</sup>, Lachenmann explora diversamente este material apresentado no início da obra, constituído pela relação tímbrica entre o uso de plectro na região *ponticello*, e o uso de bottle-neck. Dá-se, na fusão destes dois elementos, pela forma como Lachenmann aborda a sua utilização, uma complexidade sonora que surge pelo contraste entre a definição clara do ataque de cada corda, realizada pelo plectro, contra a diluição e reverberação oscilante de conteúdo harmónico, gerada pelo bottle-neck.

Entre o décimo terceiro e o décimo quinto momento<sup>125</sup>, os ataques são progressivamente anulados, dando-se aqui uma exploração intensa do potencial harmónico da guitarra, através de uma utilização do bottle-neck como filtro de harmónicos em constante deslocação, sobreposição e reverberação. Lachenmann apresenta aqui uma adaptação da tipologia sonora localizada entre a "Farbklang" e a "Texturklang", focando o ouvinte nas propriedades de coloração tímbrica da guitarra, de forma não estacionária. Ainda que a cor se movimente, a forma diluída como os materiais são apresentados não permite afirmá-los como uma sobreposição de unidades texturais.

The image shows a musical score for guitar, spanning measures 387 to 407. It is divided into three systems. The first system (measures 387-395) features a tremolo (tr.) in the first system and a gliss. poco a poco in the second system. The second system (measures 395-401) includes a pizz. (pizzicato) in the first system and a trem. (tr.) in the second system. The third system (measures 401-407) includes a lasciar vibrare in the first system and a poco gliss. ad lib. in the second system. The score is written for guitar (G) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagem 39: excerto do décimo quinto momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.387 - cc. 407.)

<sup>124</sup> O nono momento inicia-se no cc. 250. O décimo segundo momento termina no cc. 318.

<sup>125</sup> O décimo terceiro momento inicia-se no cc. 319. O décimo quinto momento termina no cc. 434.

O décimo sexto momento<sup>126</sup> afirma uma abordagem aos materiais semelhante à do quinto momento, realizando aqui uma exploração que coloca em articulação uma grande diversidade de famílias tímbricas. Este "deixar-se vir" na articulação de uma multiplicidade sonora em simultâneo, abre as portas ao último momento da obra, onde Lachenmann apresenta um material onde são afirmadas por fim algumas das características que o compositor refere como pertencentes à aura do instrumento. O décimo sétimo momento<sup>127</sup> explora sons raspados, vertical e horizontalmente, com a mão direita sobre a abertura da guitarra. Sob estes sons raspados encontra-se montado o acorde de Mi Maior, em ambas as guitarras - que por estarem afinadas a meio tom de distância, produzem o acorde de Mi Maior e de Ré# Maior.

Tanto ao nível rítmico, como a articulação harmónica entre os dois acordes a meio tom de distância remetem a sonoridade produzida para uma das suas formas de utilização mais comuns e quotidianamente associadas ao instrumento, a música flamenca. Tal como em *temA*, o compositor fecha a obra com a sugestão de um regresso à exploração de materiais convencionais, transformados perante a percepção, após um longo processo exploratório de redescoberta e reconstrução do instrumento.



Imagem 40: excerto do décimo sétimo momento em *Salut für Caudwell* de H. Lachenmann (cc.472 - cc. 481.)

<sup>126</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 435 e o cc. 464.

<sup>127</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 465 e o cc. 533.

"...zwei Gefühle..."

-Sinopse

	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
<b>Compasso</b>	cc.1 – cc. 106	cc.107 – cc. 131	cc. 132 – cc. 166	cc. 167 – cc. 198
<b>Conteúdo</b>	<p>Texto p1 "So Donner ..."</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Densidade harmónica composta vertical e horizontalmente por cromatismo e diatonismo.</li> <li>Cordas progressivamente perdem a altura e utilizam <i>scratch tones</i>.</li> </ul>	<p>cc.107 – cc. 131</p> <p>Int. Instrumental</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperação do plano de alturas que termina abruptamente com a introdução de passagem composta por breves interjeições de <i>scratch tones</i>.</li> </ul>	<p>cc.132 – cc. 166</p> <p>Texto p2.1 "Doch ich irre ..." + "O mensch..."</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Passagem espaçada por orquestrada por elementos, na sua maioria, sem altura.</li> </ul>	<p>cc. 167 – cc. 198</p> <p>Int. Instrumental</p> <p>Predominância da guitarra com recurso a <i>bottle-neck</i>. Tecido da guitarra espalha-se progressiva para as cordas, terminando em passagens com harmónicos <i>pizz.</i> com ritmo <i>ad</i>.</p> <p>Albítum. Esta passagem termina com ataques em uníssono, afirmando o timbre previamente explorado.</p>
	cc.199 – cc. 250	cc. 251 – cc. 271	cc. 272 – cc. 303	cc. 304 – cc.348
	<p>Texto p2.2 "Ich wand mich ..."</p> <p>Orquestração subtil, em que a voz funciona como gatilho de elementos tímbricos que directamente a orquestram.</p>	<p>Texto p3 "Da ich mich ..."</p> <p>Orquestração da voz realizada com "sons de ar", quer nas cordas através de arco sobre a ponte, quer nos sopros, através de deslocação de ar no tubo.</p>	<p>Int. Instrumental</p> <p>Exploração de timbres metálicos, com basante recorrência de sons raspados no <i>Tam-Tam</i>, <i>bottle-neck</i> na guitarra, e glissandos no extremo agudo das cordas.</p>	<p>Texto p4 "Als ich abe ..."</p> <p>Reintrodução do elemento vocal, orquestrado com sons metálicos previamente explorados. Progressiva dissolução d utilização de voz.</p>

Imagem 41: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra "...Zwei Gefühle..." de Helmut Lachenmann.



- breve observação dos conteúdos do texto

"...Zwei Gefühle..." utiliza um excerto do Codex Arundel de Leonardo da Vinci, em que este descreve uma viagem exploratória pelos escombros de uma erupção vulcânica, onde se vê confrontado entre a sensação de medo e de deslumbre perante o desconhecido, materializado pela escuridão de uma caverna que perante ele se encontra. Tal como em outras obras de Lachenmann, o título da obra - "dois sentimentos" - apresenta simultaneamente um lado explícito e um lado que deixa em aberto o estabelecimento de relações com o pensamento do autor.

Verlangen nach Erkenntnis

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespieenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt ...

Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmtem Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschttete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.<sup>128</sup> (Leonardo da Vinci, *Codex Arundel*, AR. 155r., R 1339, Tradução alemã por Kurt Gerstenberg - Lachenmann, texto extraído da partitura "...Zwei Gefühle ...", 1992)

---

<sup>128</sup> "O mar tempestuoso não faz este ruído quando os ventos do Norte atacam as suas ondas espumosas entre Scylla e Charybdis, nem o Stromboli ou o Mongibelo, quando as chamas sulfúricas que estes encerram, pela força rompem e rasgam a montanha, fulminando a terra com pedras e vomitando fogo pelas aberturas, nem quando as cavernas inflamadas do Mongibelo despejam furiosamente os elementos aprisionados, cuspidos-os e vomitando-os por todo o lado, destruindo tudo quanto se oponha à sua passagem ...

Levado pelo meu ardente desejo, ansioso por ver a grande variedade de estranhas formas criadas pela natureza criativa, deambulei algum tempo entre as sombras dos escombros até chegar à entrada de uma caverna, diante da qual fiquei estupefacto e completamente desconhecedor de tudo, baixei-me, debruçado sobre os rins, com a mão pousada sobre o joelho e com a mão direita a sombrear os olhos semicerrados, movendo-me de um lado para o outro, tentando distinguir o que se passava lá dentro, mas a grande escuridão não me deixou. Rapidamente duas sensações caíram sobre mim: medo e desejo - medo da ameaçadora e escura caverna, e o desejo de lá poder encontrar algo de miraculoso.

O texto de "*...Zwei Gefühle...*", ainda que tenha uma existência própria, não pode deixar de ser observado como parte integrante da ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Ao nível formal, este é o primeiro plano de dualidade contrastante oferecido pela utilização do texto de Leonardo da Vinci, a deslocação do contexto invernal nórdico, presente no conto de Andersen, para o calor vulcânico do mediterrâneo, presente em *Verlangen nach Erkenntnis*.

Na ópera, Lachenmann apresenta uma nova abordagem à sua relação com a afirmação do corpo e da materialidade como manifestação do real. Em *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* o próprio plano sensorial do espectador é colocado em acção. Esta relação encontra-se presente ao nível da exploração instrumental, com a utilização do conceito de "musique concrète instrumentale", através do plano energético das técnicas de execução, aqui aplicado à criação de uma imagética que directamente apela à fantasia do público. A relação cénica entre texto e som colocam o espectador num "teatro, em que o palco é quase congelado até à imobilidade."<sup>129</sup> (Griffiths in Lachenmann, 2004: 17).

O aspecto cénico da obra, mesmo quando considerada separadamente da ópera, é fundamental para a compreensão da escolha do texto. A carga imagética, fortemente descritiva quer ao nível dos cenários, quer na relação que estes estabelecem com o plano sensorial, transporta a imaginação do espectador para um contacto físico directo com a acção. O primeiro contraste de sentimentos que o texto oferece é, portanto, directamente físico, entre frio e calor extremos.

Particularmente no que diz respeito ao texto de da Vinci, o plano corpóreo é igualmente afirmado, não apenas na dualidade emocional explícita pelo narrador, mas através de todo o contexto imagético que desloca o espectador a essa dualidade. A primeira parte do texto, em que é criado o cenário sobre o qual irá decorrer a acção, imediatamente coloca o espectador não só numa situação de conflito, pela ilustração da violência sulfúrica dos vulcões Stromboli e Mongibelo através da comparação aos monstros Scylla e Charybdis, como todo o cenário é carregadamente ilustrado com referência a funções biológicas - "rompem e rasgam a montanha", "vomitando fogo pelas aberturas", "cavernas inflamadas", "cuspiendo-os e vomitando-os por todo o lado".

---

<sup>129</sup> "(...) in this theatre, that the stage is almost frozen into immobility."

Para além do plano cénico e das relações corpóreas que o texto afirma, explícitas e directamente verificáveis na experiência auditiva da obra, encontra-se também, no plano latente da obra, a presença de Luigi Nono.

Lachenmann inicia a criação de "*...Zwei Gefühle...*" em 1991, no ano seguinte à morte de Nono. Para compor a obra, desloca-se para a casa vazia do seu antigo professor, onde havia vivido durante dois anos como seu aluno, entre 1958 e 1960.

Sobre a obra, Lachenmann afirma: "É uma paisagem Mediterrânica a uma altura inóspita, uma 'pastoral' escrita enquanto pensava em tudo o que me havia ligado ao compositor de *Hay que caminar*."<sup>130</sup> (Lachenmann, 2001: 12). A escolha do texto de Leonardo da Vinci encontra-se também relacionada com esta presença de Nono na mente de Lachenmann. Não só pela clara dualidade geográfica - Lachenmann/nórdico, Nono/mediterrânico - mas pelo facto de o próprio texto constituir um dos focos de interesse de Nono na fase final da sua vida.

No final da sua vida, Nono ocupou-se progressivamente de mitologia, religião, filosofia, com Nietzsche e Heidegger, Martin Buber e Franz Rosenzweig, da arte dos judeus espanhóis, perseguidos durante a Idade Média e de todos os documentos passados e presentes que descrevem a história da paixão do homem, sepultada no e com o homem.<sup>131</sup> (Lachenmann, 2009a: 191)

Em "*...Zwei Gefühle...*" Lachenmann introduz ainda um pequeno excerto de *Zarathustra*, de Nietzsche.

O Mensch gibt acht, was spricht die tiefe Mitternacht?<sup>132</sup> (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in Lachenmann, 1992: 37-40)

A imagem de Zarathustra evoca um espelho à afirmação narrativa de Leonardo. A personagem criada por Nietzsche introduz subterraneamente a deslocação do interior para o exterior da caverna. Este espelho, através de uma

---

<sup>130</sup> "Mediterrane Klanglandschaft in unwirtlicher Höhe; eine „Pastorale“, geschrieben im Gedanken an das, was mich mit dem Komponisten des *Hay que caminar* verbunden hat."

<sup>131</sup> "Au fil de sa vie, Nono est de plus en plus occupé de mythologie, de religion, de philosophie, de Nietzsche et de Heidegger, Martin Buber et Franz Rosenzweig, de l'art des juifs espagnols persécutés au Moyen Âge et de tous les documents passés et présents qui décrivent l'histoire de la passion de l'homme, enseveli dans et par l'homme."

<sup>132</sup> " Oh Homens cuidado, o que vos disse a meia-noite profunda?"

deslocação diametralmente oposta, afirma contudo a mesma dualidade sensitiva, o medo da incompreensão, oposto à necessidade de afirmar a superação pelo desejo infinito de conhecimento. Fica apenas em aberto a questão: o que é realmente conhecimento?

- análise da obra

"...Zwei Gefühle ..." é, no que diz respeito à "Strukturklang", um caso particular no contexto da presente análise dado constituir parte do corpo da ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Devido a isto, existe na obra uma forte carga não só dramática e narrativa, como imagética, presente na selecção, tratamento e organização dos materiais.

Esta obra com texto de Leonardo da Vinci e um pequeno excerto do *Zarathustra*, de Nietzsche, existe em relação à ópera como um comentário, um momento de acção fora da acção. "...Zwei Gefühle..." constitui um rasgão no tecido narrativo da ópera em que, de súbito, Lachenmann ilustra o plano emocional da rapariga dos fósforos, estabelecendo um paralelo directo entre ela e um Leonardo da Vinci em espanto, consumido pelo medo e pelo desejo do desconhecido, face a uma caverna vulcânica.

Assim, os elementos que constituem a matéria composicional em acção contêm, se comparados com as obras previamente analisadas, uma carga ao nível da expressão de significado distinta. Quer de uma perspectiva narrativa, materializada no corpo da obra através de elementos que constroem um ambiente (o frio da rapariga, a violência e a temperatura dos vulcões que irrompem da terra ou o vento e os pingos de água que a povoam), quer a manifestação de um plano emocional associado à caracterização expressiva das personagens (o medo do desconhecido e o desejo da descoberta e do novo em Leonardo, a esperança e o desespero, o medo e o amor da rapariga) introduz em "...Zwei Gefühle..." processos que, ainda que

moldados à visão de Lachenmann, introduzem o novo através do plano do significado.

Através do plano dramático, Lachenmann veicula novamente, a afirmação do plano corpóreo como agente fundamentalmente interligado ao plano expressivo.

O meu trabalho nesta obra decorre da minha experiência com o facto de que, acima de tudo, a audição estruturalmente orientada, i.e. a percepção atenta dos sons no imediato e as relações em jogo entre eles está ligada a imagens interiores e sensações que de forma alguma distraem o processo de observação, mas se mantêm inseparavelmente ligadas a ele concedendo-lhe mesmo uma intensidade especialmente característica.<sup>133</sup> (Lachenmann, 2001: 13)

Nesta medida, a utilização de texto na obra assume contornos particulares, quer ao nível da relação que estabelece com a percepção do público, quer ao nível da criação de uma multiplicidade de articulações dramáticas internas no texto. O plano da linguagem assume aqui uma função primária, centrando-se a articulação do plano musical em torno da afirmação cénica deste. No contexto da ópera, *"...Zwei Gefühle..."* tem uma duração inferior a metade<sup>134</sup> da que a obra apresenta como obra individual. No contexto da ópera, a narrativa de Leonardo da Vinci nunca chega a descolar-se da narrativa da rapariga, sendo sempre povoada por uma fixação harmónica enquadrada tipologicamente como *"Farbklang"*, em referência directa à imagética do frio, transversal à ópera. Como obra isolada, *"...Zwei Gefühle..."* mantém uma natureza cénica, sendo composta na sua maioria pela criação de "cenários sonoros" que ilustram o percurso de Leonardo, passando aqui a narrativa da rapariga dos fósforos, para pano de fundo da acção.

De uma perspectiva formal, utilizando como mecanismos de análise da *"Strukturklang"* quer os elementos anteriores - tipologias sonoras, famílias de timbre, articulações na "construção do instrumento", implicações estruturais na ideia de "música concreta instrumental" e a abordagem ao texto - quer os elementos que

---

<sup>133</sup> "Meine arbeit an diesem Stück ging von der Erfahrung aus, daß gerade das „strukturell“ gerichtete Hören, das heißt das beobachtende Wahrnehmen des unmittelbar Klingenden und der darin wirkenden Zusammenhänge, verbunden ist mit inneren Bildern und Empfindungen, die von jenem Beobachtungsprozeß keineswegs ablenken, sondern untrennbar mit ihm verbunden bleiben und ihm sogar eine besondere charakteristische intensität verleihen".

<sup>134</sup> No contexto da ópera, *"...Zwei Gefühle..."* tem aproximadamente 11 minutos, enquanto que isoladamente, a obra tem uma duração de aproximadamente 25 minutos.

aqui se articulam na criação de um espaço cénico, é possível compreender a obra em quatro momentos.

No primeiro momento<sup>135</sup> o texto utilizado transporta imediatamente uma carga sonoramente imagética bastante forte. Leonardo da Vinci questiona-se, no texto utilizado para este momento, sobre um som que compara à luta entre criaturas mitológicas no mar, ou ao rugir de vulcões em erupção sulfúrica.

Lachenmann inicia a obra com uma sequência de *clusters* marcadamente cromáticos e diatónicos, numa amplitude de registo extrema, com um vazio no registo médio.



Imagem 42: análise de conteúdo harmónico na primeira página da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 1 a cc. 5)

O primeiro momento da obra evolui, tornando-se progressivamente num contraponto directo entre voz recitada e orquestra. Cada parte do texto desencadeia uma reacção diferente por parte da orquestra, deslocando-se o primeiro momento sempre na articulação entre um e outro elemento.

A utilização deste tipo de contraponto acontece na obra, não como fusão de timbres ou articulação de famílias sonoras, como analisado nas obras da primeira fase, mas com uma função cénica, em que a orquestra reage à voz, na criação de um corpo orgânico, ambiental, que a rodeia.

<sup>135</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 1 e o cc. 106.

The image shows a page of a musical score, measures 78 to 82. The staves are labeled on the left: Trp.1, Trp.2, Pos., Tuba, Schlz.1, Schlz.2, Klav., Harfe, Glt., Spr.1, Spr.2, Vi.1, Vi.2, Va.1, Va.2, Vc.1, Vc.2, and Kb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red boxes and arrows are used to highlight specific musical elements and their interactions across different parts of the ensemble. For example, arrows point from vocal parts (Spr.1, Spr.2) to instrumental parts (Vi.1, Vi.2, Va.1, Va.2, Vc.1, Vc.2, Kb.) and vice versa, indicating a complex contrapuntal relationship.

Imagem 43: análise de contraponto orquestral entre voz e orquestra no primeiro momento da obra  
 "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 78 a cc. 82)

O segundo momento<sup>136</sup> encontra-se subdividido em quatro partes, duas que utilizam texto e duas instrumentais, sendo estas apresentadas de forma intercalada.

A primeira parte do segundo momento<sup>137</sup> realiza uma breve deslocação com recurso aos materiais harmónicos apresentados ao longo do primeiro momento, terminando de forma abrupta com um a utilização de *scratch tones* realizados isolada e violentamente. Este tipo de quebra força o ouvinte a desligar-se brevemente da sonoridade interligada ao texto, narrativamente ilustrativa, obrigando-o a focar a sua atenção na corporeidade do instrumento que produz o som, através de uma articulação que directamente manifesta uma libertação energética súbita, colocada a nu.

<sup>136</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 107 e o cc. 250.

<sup>137</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 107 e o cc. 131.

Imagem 44: excerto de corte na textura orquestral com *scratch tones* no segundo momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 120 a cc. 124)

A segunda parte do segundo momento<sup>138</sup> introduz novamente o texto. Aqui, Leonardo relata o percurso por entre os escombros da erupção, até chegar à entrada da caverna. Surge igualmente, disperso pela orquestra, o breve excerto de *Zarathustra*, de Nietzsche.

A quebra textural realizada através do uso de *scratch tone* utilizada para desterritorializar a audição no início deste momento, mantém-se, transportando o ouvinte novamente para o interior da narrativa, colocando-o numa paisagem sonora deserta, construída através de breves apontamentos instrumentais e por uma total desarticulação do texto de Nietzsche.

<sup>138</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 132 e o cc. 166.





A utilização de texto realiza, nesta parte, uma evolução teatral, em que existe uma deslocação progressiva na articulação do texto para a dissolução do fluxo do discurso. A orquestração acompanha este percurso que se desloca da narração do momento, em que Leonardo da Vinci ilustra a forma como se coloca para melhor poder ver o interior da caverna para o vislumbre propriamente dito. À medida que o discurso passa de descritivo para a tentativa de visualizar o que a caverna encerra, Lachenamann dilui o discurso, progressivamente reflectindo a perda de concentração da personagem na narração, enfatizando o foco no mistério que perante ele se abre. Mais do que criar um cenário sonoro sobre o qual os narradores declamam o texto, Lachenamann ilustra neste momento a relação entre consciência e motricidade. A orquestra acompanha o processo de alteração do estado de Leonardo de um plano narrativo consciente, fora da acção, para o plano em que os seus sentidos dominam sobre a consciência perante o deslumbre e o mistério da caverna. A orquestração instrumental da voz desloca-se novamente do plano das alturas definidas para uma ilustração física da situação.

Imagem 46: excerto da última parte no segundo momento da obra "*...Zwei Gefühle...*" de H. Lachenmann (cc. 234 a cc. 237)

A textura musical torna-se progressivamente rarefeita, composta por sons de ar nos sopros e de elementos que directamente antecedem ou decorrem do uso da voz. As cordas por sua vez, sustentam harmónicos no registo agudo, sugerindo o frio que envolve, não só a história de Leonardo, mas recordando a ligação desta narrativa à da rapariga dos fósforos.

O terceiro momento da obra<sup>141</sup> encontra-se subdividido em duas partes, sendo a primeira descritiva da escuridão que se apresenta perante Leonardo, e a segunda instrumental. A primeira parte deste momento<sup>142</sup> oferece continuidade ao momento anterior, diluindo progressivamente o fluxo do discurso. A orquestra cria uma "Fluktuationsklang" que se desloca de sons sobre a ponte nas cordas, com breve sugestão de harmónicos, para ataques de som de ar no tubo, nos sopros. Mais uma vez, regressamos a um plano de imagética musical, em que Lachenmann ilustra a escuridão da caverna e a impossibilidade de vislumbre através de uma textura sonora delicadamente densa.

A segunda parte<sup>143</sup> materializa a quebra com a capacidade de discurso, por parte de Leonardo, como se a personagem houvesse deslocado a sua capacidade de foco por inteiro para o interior da caverna. Esta parte, inteiramente instrumental, à excepção de uma inspiração profunda por parte do narrador, desenvolve a "Fluctuationsklang" apresentada anteriormente, introduzindo sons raspados no Tam-Tam e na guitarra, com *bottle-neck*. As cordas e os sopros compõem a moldura de escuridão que encerra a caverna, dentro da qual o Tam-Tam e a guitarra realizam os sons que, "invisivelmente" materializam o plano misterioso da interioridade da caverna.

No último momento de "...Zwei Gefühle..."<sup>144</sup>, após uma imersão sonora na imagética da narrativa de Leonardo, subitamente Lachenmann, perante a afirmação da dualidade emocional entre o medo e o desejo, devolve finalmente a narrativa ao universo da rapariga dos fósforos. O tecido musical, até aqui apresentado em articulação directa com o conteúdo narrativo da voz, como se subitamente

---

<sup>141</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc.251 e o cc.303.

<sup>142</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 251 e o cc. 271.

<sup>143</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 272 e o cc. 303.

<sup>144</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 304 e o cc.348.

congelado, torna-se estanque, evocando a "Farbklang" que caracteriza toda a passagem pelo texto de Leonardo da Vinci na orquestração da ópera.

337

Altfl. *p* *TR*

Baßfl. *p*

Schlz. 2 *Tantam mit Metallstab gestrichen*  
*quasi solo pp secco*

Harfe *SU*  
*p*

(17 sec.) **3** (a tempo)  
**4**

Spr. 1 *SEIN*

Spr. 2 *-DE-R-* *-BA-* *-REM*

VI. 1 *legno Wischbewegung*  
*(V) II/III*  
*f'*

VI. 2 *a Gf sul II*  
*f'*

Va. 1

Va. 2

Vc. 1 *pizz. l.v.*  
*pp*  
*arco a Gf*  
*ppp*

Vc. 2 *a Gf sul III*  
*pp*  
*mp*  
*p*  
*ppp*

Kb. *p* *f'*

Imagem 47: excerto do último momento da obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 337 a cc. 342)

Lachenmann explora em "...Zwei Gefühle..." uma articulação do texto quebrada foneticamente, mas que contudo não se propõem negar a compreensão do significado. Ao longo da obra, o texto desloca-se entre os dois narradores de

forma silabicamente intercalada. O fluxo de significado, apesar da utilização desta técnica, não é contudo comprometido ao ponto da incompreensão. Novamente, Lachenmann aborda o texto, exigindo do ouvinte um foco particular da percepção. Enquanto que nas obras da primeira fase a utilização do texto acontecia como mecanismo que força o ouvinte a concentrar-se no aspecto energético da execução instrumental e vocal, de uma perspectiva sonora, aqui, a quebra do texto desloca a percepção para o próprio texto. A criação de uma resistência à compreensão do significado é utilizada como mecanismo que obriga o ouvinte a procurar o texto na afirmação do texto, impedindo que a experiência da obra aconteça de forma inerte.

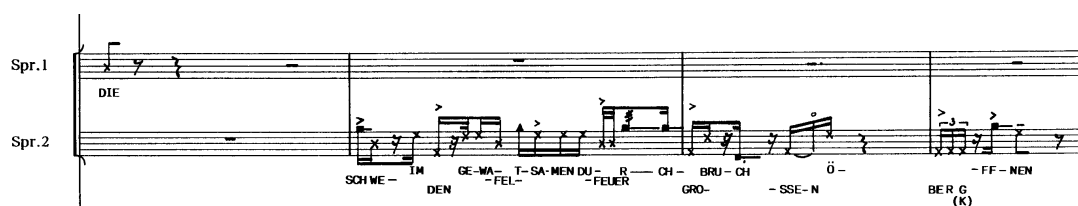


Imagem 48: excerto de articulação quebrada do texto em um narrador, na obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 28 a cc. 31)

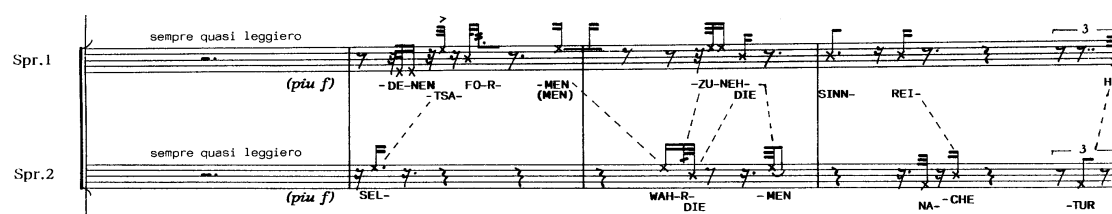


Imagem 49: excerto de articulação quebrada do texto nos dois narradores, na obra "...Zwei Gefühle..." de H. Lachenmann (cc. 161 a cc. 164)



## Capítulo IV: GOT LOST

### IV.1. Análise de GOT LOST

- Sinopse

Momento 1		Momento 2 ...					
Compasso	cc. 1 – cc. 26	cc. 26 – cc. 30	cc. 31 – cc. 43	cc. 44 - 47	cc. 48 – cc. 62	cc. 63 – cc. 72	cc. 73 – cc. 85
Conteúdo	Introdução. Sons com deslocação de ar inspirados e expirados sem altura definida. Utilização de vocábulo "W" para sugerir formante.	Pulsação fixa, repetitiva aliada a <i>Solut' für Coudwell</i> .	Contraponto entre sons de ar sem altura definida e vocábulos cantados de forma "tradicional".	Afirmção definitiva de alturas definidas na voz, cantadas de forma "tradicional", acompanhadas pela fixação de uma nota pedal (Fa) rápida no plano – charneira.	Introdução de "escalas" e "arpejos" virtuosísticos no plano acompanhados por alturas definidas na voz que articula o início do texto de Nietzsche.	Utilização de conjuntos de dois "acordes" em relação cromática ascendente no plano. A voz realiza movimento cromático descendente.	Fusão entre as "escalas" e "arpejos" da primeira parte, com os "acordes" ascendentes por cromatismo da segunda, que gera glissandos cromáticos ascendentes.

... Momento 2		Momento 3				Momento 4...		
Compasso	cc. 86 – cc. 110	cc. 111 – cc. 128	cc. 129- cc. 149	cc. 150 – cc. 160	cc. 161 - cc. 176	cc. 177 – cc. 189	cc. 190 – cc. 207	cc. 208 – cc. 222
Conteúdo	Progressiva dissolução da densidade sonora criada nas três partes anteriores.	Cadência realizada pela completa dissolução dos materiais.	Afirmção resumida dos elementos de texto utilizados no segundo momento. Extinção das alturas definidas.	Introdução dos textos. Todos os textos de amor são ridículos – executado de forma narrada – e <i>GOT LOST</i> – cantado de forma lírica.	Deslocação dentro voz e plano de uma figura pedal repetitiva com o texto de pessoa a opor-se a puzicatos no plano.	Retorno ao início do terceiro momento através da articulação do texto de Pessoa e do texto anônimo. Cadência sobre a palavra "dryer".	Deslocação entre o material já explorado de "escalas" e "arpejos" no plano, afirmando o texto anônimo, que progressivamente se fixa na realização de nota pedal em puzicato no plano.	Articulação dos três textos, cada um no seu plano de individuação. O plano orquestra a voz com os "acordes" em movimento cromático da segunda parte do segundo momento.

... Momento 4		cc. 223 – cc. 246	cc. 247 – cc. 256	cc. 257 – cc. 270	cc. 271 – cc. 302	cc. 303 – cc. 355	cc. 356 – cc. 362	cc. 363 – cc. 377	cc. 378 – cc. 396
Compasso	Conteúdo	Mantém-se na voz a articulação dos três textos. O plano altera a texturas dos "acordes", para "escalas" e "arpejos".	Dissolução das alturas definidas. Texto de Pessoa narrado com interjeições vocais e acompanhamento tímbrico no plano.	Quebra realizada pelo texto anônimo e scratch tones no plano.	Retorno aos materiais do segundo momento afirmando o texto de Nietzsche, acompanhado por "escalas" e "acordes".	Introdução de ostinato que se desloca da voz para o plano e vice-versa, com o excerto "so woltest du's" de Nietzsche.	Momento cadencial que prepara o final da obra fundindo foneticamente "verdade" e "verloren"	Articulação dos segmentos finais dos três textos afirmando pela última vez os planos de individuação sonora.	Articulação tímbrica diversificada que termina com uma cadência em climax e a voz no registro agudo afirmando "an Gefahr".

Imagem 50: Sinopse da evolução de "Strukturklang" na obra GOT LOST de Helmut Lachenmann.

- breve observação dos conteúdos do texto

Lachenmann utiliza, em *GOT LOST*, três textos bastante distintos. A observação do conteúdo dos textos, no plano da significação linguística é, no contexto da presente obra, de grande importância, na medida em que o compositor, ao contrário de outras obras em que utiliza texto, não se limita a desarticular as palavras, na geração de um plano fundamentalmente sonoro. Em *GOT LOST*, Lachenmann, ainda que articulando os textos de forma simultânea, não só mantém claramente perceptível o seu significado semântico, como cria planos de individuação sonora para cada texto. Desta forma, o compositor joga com uma multiplicidade de planos sonoros, na dicotomia da gestão entre elementos musicais e elementos semânticos, não desvirtuando, contudo, a natureza própria de cada um destes elementos, mas sim fazendo com que, pela semelhança da sua natureza, estes atravessem a multiplicidade de planos comunicativos gerados pelo compositor, na afirmação do que os distingue e do que os aproxima.

Tal como já referido na introdução, os textos utilizados por Lachenmann são *Der Wanderer*, o vigésimo sétimo poema do prólogo em verso de *Die fröhliche Wissenschaft*, de Friedrich Nietzsche; o poema *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Fernando Pessoa, sob o heterónimo Álvaro de Campos e um texto anónimo, que o compositor encontra por acaso no elevador da Villa Walter, em Berlim, dando notícia de um cesto de roupa que havia desaparecido da lavandaria no dia anterior, texto esse intitulado *GOT LOST*.

Antes de entrar na análise de conteúdo dos textos, ao nível do significado e das suas relações, é importante enumerar dois pontos fundamentais na caracterização dos textos, uma vez que inferem directa e imediatamente na criação dessa multiplicidade comunicante, complexa desde o ponto de partida.

O primeiro ponto é o facto de cada um dos textos se encontrar escrito numa língua distinta. Ao nível dos textos a obra utiliza três línguas: alemão, português e inglês em interacção, quer sonora, quer de significado. Para além disto, não se trata apenas de três línguas, como também, diferentes raízes etimológicas. Enquanto que o alemão e o inglês pertencem ao conjunto de línguas germânicas ocidentais distinguindo-se, depois, pela origem anglo-saxónica do inglês, enquanto família



linguística anglo-frísia; o alemão, enquanto pertencente à família do alto alemão e o português que se enquadra no conjunto das línguas itálicas, no subconjunto Galaico-português, isto é, de origem latina. Ao utilizar textos com planos morfológicos distintos, Lachenmann gera, imediatamente, ao nível da linguagem, um universo de multiplicidade, semelhante ao que se encontra implicado na relação entre texto e música, isto é, a articulação de objectos que estabelecem entre si múltiplos pontos de relação e semelhança mas que, contudo, se encontram inevitavelmente separados pela sua própria natureza íntima.

O segundo ponto relevante, no que diz respeito a uma observação inicial dos textos, refere-se à natureza distinta do seu significado. O texto de Nietzsche, sendo um texto poético, enquadra-se, ao nível do significado, no seio de um dos universos filosóficos mais ricos da história do pensamento humano, estando a sua compreensão imediatamente vinculada a toda uma estrutura de conteúdos e problemáticas, implicadas no pensamento do filósofo. Por sua vez, o texto de Pessoa, uma vez que o seu autor, ao inverso de Nietzsche, era um poeta que filosofava, transporta-nos para um universo sensível, sendo de importância fundamental a métrica, a sonoridade no fluir do discurso e o impacto emocional do objecto sobre os sentidos. Também o seu conteúdo se encontra imediatamente contextualizado num determinado tipo de universo construído pela riqueza poética infinita não apenas de um Álvaro de Campos, mas também de um Pessoa.

O terceiro texto introduz, aparentemente, quase uma nota irónica, pela sua natureza desconcertantemente descontextualizada do que seria previsível encontrar numa obra em que o espaço é ocupado por Nietzsche e Pessoa. Essa nota irónica é, contudo, apenas aparente. A introdução deste texto, um simples anúncio anónimo, cujo conteúdo refere à curiosa falta deixada no seu proprietário, por um cesto de roupa e, consequentemente, a grande necessidade de o recuperar, introduz um plano de significado completamente novo, a vida vivida simplesmente e a necessidade das coisas quotidianas, no conforto do *estar* humano. Se, por um lado, somos confrontados com um universo filosófico da maior profundidade que se contrapõe a um universo poético extraordinariamente complexo, a utilização deste texto completa um certo espectro, a que faltava apenas a humanidade anónima, e as suas pequenas/grandes necessidades.

A utilização de texto em *GOT LOST* coloca em jogo, de forma articulada, ambas as abordagens verificadas nas duas fases observadas. Por um lado, na primeira fase, o recurso ao elemento vocal e a texto, acontece através do tratamento deste material, direccionado para a construção de um objecto sonoro. Nesta abordagem, a forma como é apresentada temporalmente a compreensão do sentido da palavra acontece através de uma (des/re)construção fonética do texto orientada para o objecto sonoro, evidenciando a dicotomia da impossibilidade vs. necessidade de tradução. A observação da oscilação metamórfica entre o universo sonoro e o sentido da palavra que se desloca do significado do nome, para o som da palavra, até que já não palavra e apenas som, em particular, num contexto de interacção de múltiplas línguas, permite compreender as relações que o compositor estabelece nesse percurso de fragmentação do texto enquanto portador de sentido e significado humano. Através deste processo, o compositor propõe-se, mais do que resgatar um sentido original, comum, através do confronto entre a estranheza e a multiplicidade de barreiras humanamente intransponíveis de significado, chegar a um objecto musical onde a multiplicidade de planos não apenas linguísticos, mas também sonoros/musicais, se articulam na "construção de um instrumento" que surge pela articulação de semelhanças fonéticas entre as três línguas.

A abordagem verificada na segunda fase encontra-se, contudo, igualmente presente. Os textos, ainda que articulados e por vezes foneticamente fundidos, são apresentados pelo compositor de uma forma que não só afirma a sua organização original, como permite o acesso ao plano de significado explícito. Ainda que a obra seja cantada apenas por uma cantora, cada um dos textos, mesmo quando utilizados em simultâneo, acontece num espaço interpretativo próprio, com materiais distintos e naturezas sonoras individuais.

Cada um dos textos articula uma "família" própria, que não só afirma a sua natureza literária, como estratifica sonoramente a realização de cada um deles ao nível da afirmação do significado.

O primeiro texto a ser utilizado pelo compositor é o de Nietzsche.

“Kein Pfad mehr! Abgrund rings und Todtenstille!” –  
So wolltest du’s! Vom Pfade wich dein Wille!  
Nun, Wanderer, gilt’s! Nun blicke kalt und klar!  
Verloren bist du, glaubst du – an Gefahr.<sup>145</sup> (Nietzsche, 2000: 23)

Este pequeno poema, presente no prólogo da obra *Die fröhliche Wissenschaft*, transporta-nos para o que de Nietzsche, em Lachenmann, é talvez mais evidente: a constante necessidade da transvaloração de todos os valores e dos respectivos códigos regentes da acção, no caso de Nietzsche, aplicado à moral e aos valores humanos, no caso de Lachenmann, aplicado à criação musical e aos valores estéticos. O conteúdo explícito do texto afirma a incapacidade de acatar o caminho dado e, face ao perigo e ao medo do desconhecido, não ceder da descoberta de tudo o que existe fora de um determinado trilho demarcado, ao fim e ao cabo, a experiência do mundo construída sob os próprios pés, sob a própria vontade, sem cedências, facilitismos, rebanhos ou falsos profetas. A utilização deste texto estabelece não só uma relação directa, como um aprofundamento ao nível do significado, com o texto de Leonardo da Vinci em “...Zwei Gefühle...”.

Tal como no pensamento nietzscheano, o pensamento estético de Lachenmann apela a uma visão extemporânea do *metier* do compositor. A visão do papel do criador, na sua relação íntima com a tradição, deve afirmar a história num lançar do olhar para o caminho adiante e manter-se “fiel a essa tradição”, isto é, alimentá-la na sua forma de pensamento em vez de a reproduzir enquanto objecto laboratorial.

Contidas nas poucas linhas que o poema de Nietzsche nos oferece, encontramos referência a algumas das ideias mais fundamentais, no corpo da obra do filósofo, nomeadamente a já referida necessidade de transvaloração dos valores morais na sua relação íntima com o conceito de “vontade de poder”, por oposição ao “instinto do rebanho”.

O texto que o compositor utiliza de Pessoa, escrito sob o heterónimo Álvaro de Campos é o texto *Todas as cartas de amor são ridículas*.

---

<sup>145</sup> “Não mais o trilho. O abismo e um silêncio mortal”.  
Assim o quiseste! Do trilho afastaste a vontade!  
Agora, caminheiro, sê! Agora, o olhar frio e claro!  
Estás perdido, por acreditar - no perigo.”

Todas as cartas de amor são  
Ridículas.  
Não seriam cartas de amor se não fossem  
Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,  
Como as outras,  
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,  
Têm de ser  
Ridículas.

Mas, afinal,  
Só as criaturas que nunca escreveram  
Cartas de amor  
É que são  
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia  
Sem dar por isso  
Cartas de amor  
Ridículas.

A verdade é que hoje  
As minhas memórias  
Dessas cartas de amor  
É que são  
Ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,  
Como os sentimentos esdrúxulos,  
São naturalmente  
Ridículas).  
(Pessoa, 1992: 202)

No que diz respeito ao poema de Pessoa, tal como no texto de Nietzsche, ainda que não entrando numa análise detalhada dos seus conteúdos, é importante referir dois pontos, na ilustração da sua natureza poética, que considero da maior importância, na compreensão da escolha do texto por parte de Lachenmann. Por um lado, a repetição sistemática das palavras *cartas de amor* e *Ridículas* gera no poema não apenas um sentido de forma bastante claro e demarcado, através de uma gestão rigorosa dos materiais - quase como se de uma nota pedal se tratasse - mas transporta o ouvinte/leitor do poema para um quase estado de transe, induzido precisamente pelo processo de constante repetição, como se de uma *mantra* se tratasse. Desta forma, a vida do poema existe mais enraizado na energia sonora, no

balanço que a métrica e a gestão meticulosa das palavras nos oferece, do que na nostalgia explícita pelo conteúdo imediato do poema. A natureza deste segundo texto é assim, claramente distinta da do texto de Nietzsche. O papel do significado da palavra assume uma função secundária, na afirmação do objecto poético. O sentido do objecto encontra-se precisamente na deslocação mediúnica entre o sentido da palavra e o que a palavra, enquanto objecto sonoro, contém de poético. O segundo ponto refere ao sentido explícito do poema. Este transporta o leitor para um plano de significado de bastante importância no contexto da presente obra. Tal como no poema de Álvaro de Campos, onde a ideia de um conflito entre o ridículo do passado e a compreensão da importância fundamental, ainda que indirecta, desse passado enquanto percurso na constituição da identidade, um dos planos fundamentais na análise de *GOT LOST* é, precisamente, a ideia não de uma recuperação do passado, que é "ridículo", mas a da possibilidade de avançar para o futuro, compreendendo que o passado se projecta na construção do futuro, através da "memória" desse passado.

Por último, o texto anónimo que o compositor encontra, por acaso, num elevador em Berlim.

Today my laundry basket got lost.  
It was last seen standing near the dryer.  
Since it is pretty difficult to carry the laundry without it I'd be most happy to get it back. <sup>146</sup> (Aviso afixado no elevados da Villa Walter em Berlim- Grunewald, 2001/02?)

Este texto é, simultaneamente, o mais simples e o mais enigmático. A possibilidade de especular sobre os motivos que levam à utilização de um texto desta natureza são vários. Contudo, não constituí objecto realizar exercícios puramente hermenêuticos. A utilização deste texto, de uma perspectiva estética, afirma primeiramente que não existem bons ou maus objectos, de uma perspectiva criativa, não existem, em si, boas ou más ideias, existem sim, boas ou más concretizações.

---

<sup>146</sup> "Hoje perdeu-se o meu cesto da roupa.

Foi visto pela última vez perto do secador.

Uma vez que é bastante difícil transportar a minha roupa sem ele, ficaria extremamente feliz de o ter de volta."

Um compositor deve saber o seguinte: qualquer que seja o material que utilize e quaisquer que sejam os meios a que recorra, pesquisados ou familiares, eles estarão sempre e *a priori* em relação directa com o aparelho estético.

(...) É apenas através do confronto com o aparelho estético e com as categorias que o constituem que o conhecimento de si e a expressão musical se cumprem; é apenas assim que a experiência da liberdade se pode transmitir através da arte, como uma realidade tornada consciente, com todas as suas contradições características.<sup>147</sup> (Lachenmann, 2009e: 71)

Ao nível do significado, a utilização deste texto assume no presente contexto duas funções relevantes. Por um lado, o texto introduz um elemento da realidade quotidiana na obra. Tal como observado em *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, para Lachenmann, o "aparelho estético", em relação ao qual o compositor gera o confronto afirmativo da tradição, é composto precisamente pela realidade quotidiana. Assim, mais que a afirmação de um confronto directo com o "aparelho estético", como é o caso do texto *Illusion and Reality* de Caudwell, ou uma manifestação narrativa sobre os conflitos pulsionais na relação com o conhecimento, explícito pelo texto de da Vinci em "...Zwei Gefühle...", Lachenmann utiliza aqui o próprio quotidiano como matéria que se confronta a si própria, não pelo significado explícito, mas pela possibilidade da sua existência na própria obra. Por outro lado, a utilização do título deste texto, como título da obra, transporta a sua utilização para o plano de dualidade de significado, característico nos títulos do compositor. A expressão "got lost", aqui contextualizada no universo inglês, se transposta para o universo alemão, é homófona à expressão "Gott löst"<sup>148</sup>. Aqui, ainda que de forma menos explícita, o lado irónico na utilização do texto torna-se mais incisivo. Quer pela relação entre o conteúdo absolutamente quotidiano do texto e a inércia implícita no pensamento "Deus resolve", quer pela utilização deste duplo sentido em simultâneo com um texto de Nietzsche onde o filósofo alude ao "fim do caminho"<sup>149</sup>, a utilização deste texto assume uma função de confronto directo com a mentalidade do

---

<sup>147</sup> " Un compositeur doit savoir ceci: quel que soit le matériau qu'il emploie et quels que soient les moyens auxquels il recourt, recherchés ou familiers, ils seront toujours et *a priori* en relation directe et sous la domination de l'appareil esthétique

(...) Ce n'est qu'à travers la confrontation avec l'appareil esthétique et les catégories qui le constituent que la connaissance de soi et l'expression musicale s'accomplissent; c'est ainsi seulement que l'expérience de la liberté peut se transmettre à travers l'art, comme une réalité devenue conscient, avec toutes ses contradictions caractéristiques."

<sup>148</sup> "Deus resolve"

<sup>149</sup> As primeiras alusões de Nietzsche à "morte de Deus" encontram-se na obra *Die fröhliche Wissenschaft*, particularmente nos aforismos 108, 125 e 343.

"rebanho". O estabelecimento desta relação acontece, mais uma vez, com base no pensamento explícito em texto pelo próprio Lachenmann. Em 1996, Lachenmann realiza em Donaueschingen um comunicado intitulado *Musik ist tot*<sup>150</sup>, estabelecendo uma relação directa com o pensamento de Nietzsche "Gott ist tot"<sup>151</sup>. Neste comunicado, para além de uma clara afirmação de Donaueschingen como reduto do verdadeiro pensamento criativo, Lachenmann critica uma afirmação de Schoenberg relativa ao papel do compositor em que este afirma que "o artista tem o direito de tudo realizar, salvo uma coisa: aborrecer." A esta afirmação de Schoenberg, Lachenmann contrapõe: "a arte apenas tem o direito de uma coisa: *desafiar*."<sup>152</sup> (Lachenmann, 2009d: 227)

- análise da obra

A obra *GOT LOST* recorre, ao nível dos materiais, simultaneamente a uma diversidade de conteúdos sonoros, pelo constante desenvolvimento de uma complexa teia de planos em constante relação e um objecto de cujo carácter reflecte uma grande coerência no pensamento da gestão de recursos. Este plano de dualidade, entre uma riqueza sonora que constantemente transporta o ouvinte através da complexa multiplicidade de planos que compõem a obra, conseguido através de uma profunda coerência e sensibilidade na gestão dos materiais, leva a que a percepção da "Struckturklang", ainda que clara e precisa, seja sentida como um todo, simultaneamente avançando pelos materiais vertiginosamente sem que, contudo, alguma vez se perca o sentido da estabilidade do objecto enquanto todo.

Tal como referido anteriormente devido à natureza e ao tipo de utilização dos textos escolhidos pelo compositor, a obra utiliza uma grande multiplicidade de planos sonoros comunicativos. Nesta multiplicidade é afirmada sistematicamente a

---

<sup>150</sup> "A música está morta"

<sup>151</sup> "Deus está morto"

<sup>152</sup> "J'oppose à cela: l'art ne *doit* rien qu'une seule chose: *défier*."

natureza caleidoscópica de cada elemento, quer como forma de afirmar o que de cada elemento é próprio, quer como forma de apresentar o que, nos elementos com que o compositor cria a sua paleta sonora, constitui charneira entre a diversidade dos universos explorados. A "Strukturklang" da obra decorre, nesta medida, do processo fluido de afirmação da dualidade que opõe o elemento sonoro musical ao elemento linguístico e na utilização do entendimento destes objectos como poliedros, em que a multiplicidade de faces de cada objecto oferece a possibilidade de criar mobilidade entre um e outro elemento de cada plano sonoro.

A "Strukturklang" da obra evolui "passo a passo", na criação de um universo de consistência que se gera no equilíbrio entre os diversos agenciamentos entre "famílias" sonoras.

De uma perspectiva analítica, a organização relacional dos planos sonoro musical e sonoro linguístico, ainda que mantendo presente a noção de "Strukturklang" como percurso total da obra, permite observar quatro macro-secções. O critério que utilizo para determinar estas secções, prende-se à forma como os textos são apresentados ao longo da obra. Ao criar planos de individuação sonora através da tipologia relacional dos materiais musicais com os materiais de texto, Lachenmann coloca o plano formal e, consequentemente, a sua evolução, directamente associado aos textos e às relações que estes estabelecem no tempo.

No decorrer do primeiro momento<sup>153</sup> da obra, o compositor não explora qualquer um dos textos que serão posteriormente trabalhados. Lachenmann abre as portas da obra introduzindo-nos num plano sonoro pré-linguístico, isto é, um plano em que a voz, não articulando qualquer tipo de relação significado/significante, executa sons que nos transportam para um universo em que o corpo e o ser existem ausentes de linguagem. Ao longo do primeiro momento a voz explora, sem a articulação de palavras, a dicotomia entre sons de altura indefinida e sons de altura definida. Os primeiros são criados, principalmente, através da deslocação de ar na boca, em que a diversidade sonora é gerada recorrendo a diversos tipos de articulação do aparelho fonador através da conjugação entre sons que implicam

---

<sup>153</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 1 e o cc. 47.



deslocação de ar<sup>154</sup> e vogais<sup>155</sup> que oferecem, simultaneamente, a sugestão de uma formante e consequentemente uma determinada posição bucal.

No que diz respeito aos sons de altura definida, o compositor realiza, ao longo da primeira secção, uma deslocação progressiva do som "W" que, por ser um som respiratório labial, exige a presença de uma formante<sup>156</sup>, permitindo a adição de altura definida ao som, para a utilização de vogais que, por constituírem elas próprias formante, se adequam mais naturalmente às alturas definidas.

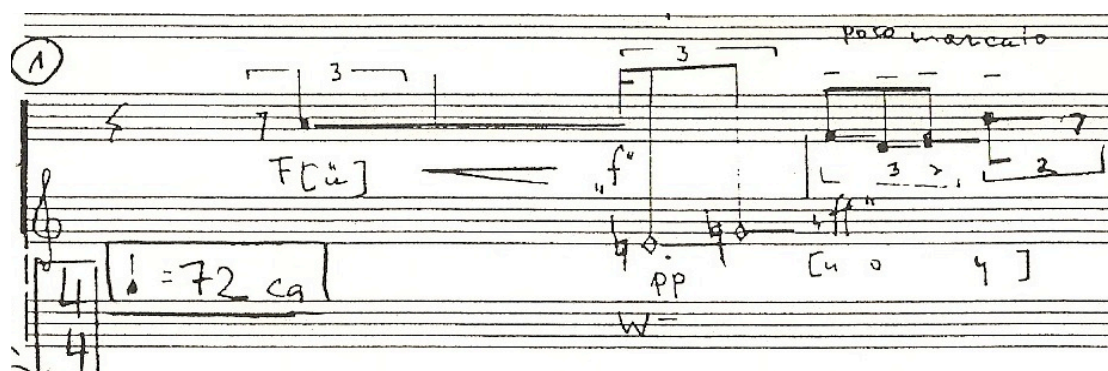


Imagem 51: excerto da voz na articulação de elementos vocais respirados de altura definida e de altura indefinida, no primeiro compasso da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann.

O primeiro momento da obra constitui um percurso de movimentação de um plano em que a ausência de palavra é simultaneamente acentuada e justificada pela desadequação dos materiais a essa função, para uma progressiva introdução de elementos que, a pouco e pouco, geram um universo que realiza a afirmação do corpo destituído de linguagem, quase intra-uterino, isto é, pré-linguístico, de uma respiração primordial, para o universo sonoro quer do discurso oral, quer do discurso "tradicionalmente"<sup>157</sup> musical.

No decorrer do primeiro momento, o piano actua fundamentalmente como reforço da sensação de deslocação do plano da altura indefinida para a altura definida, realizada pela voz. Este reforço é conseguido pela acentuação homorrítmica dos elementos de altura definida realizados pela voz, sendo os elementos vocais respiratórios deixados isolados ou sendo acompanhados por

<sup>154</sup> ex: F, S, H, CH, SCH

<sup>155</sup> [a], [i], [ü], etc.

<sup>156</sup> A utilização deste som implica a formante [ê].

<sup>157</sup> A utilização do termo "tradicional" encontra-se relacionado com a já observada relação do compositor com a tradição.

interjeições respiratórias do próprio pianista. Nesta medida, em função desta relação estreita, também o piano realiza um movimento de deslocação progressiva entre a utilização de pequenas interjeições e sons com o timbre alterado, como é o caso das cordas abafadas, para uma grande movimentação e preenchimento sonoro, através da utilização de alturas.

O primeiro momento da obra pode ser compreendido em quatro partes, nas quais o compositor realiza a referida deslocação do plano dos sons vocais respirados para o plano das alturas definidas.

A primeira parte<sup>158</sup> constitui uma introdução, onde imperam os sons compostos por deslocação de ar, em que as próprias alturas na voz são realizadas com o já referido vocábulo W[ê], cabendo ao pianista, pequenas interjeições no piano que orquestram as alturas na voz e interjeições vocais que orquestram os sons de ar da cantora. Entre o compasso 27 e o compasso 30, o compositor quebra brevemente com o tipo de textura desenvolvido até aqui, introduzindo um elemento que será, posteriormente, da maior importância, a criação de um ritmo repetitivo, gerado a partir de interjeições vocais curtas, quer na voz da cantora, quer na voz do pianista, sendo aqui estes elementos orquestrados por efeitos percussivos quer no teclado, quer nas cordas do piano. Esta quebra proporciona, simultaneamente, um elemento de surpresa e de recuperação da atenção auditiva e constitui também uma forma de tornar evidente o processo de deslocação que decorre, no sentido de uma preponderância das alturas definidas. Este tipo de material transporta o ouvinte que esteja familiarizado com a obra de Lachenmann, directamente para a abordagem aos materiais de texto de *Salut für Caudwell*, onde a fixação de uma pulsação acompanha a utilização de texto, como forma de criar uma sonoridade mecânica e rígida na articulação do texto.

---

<sup>158</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc.1 e o cc.26.

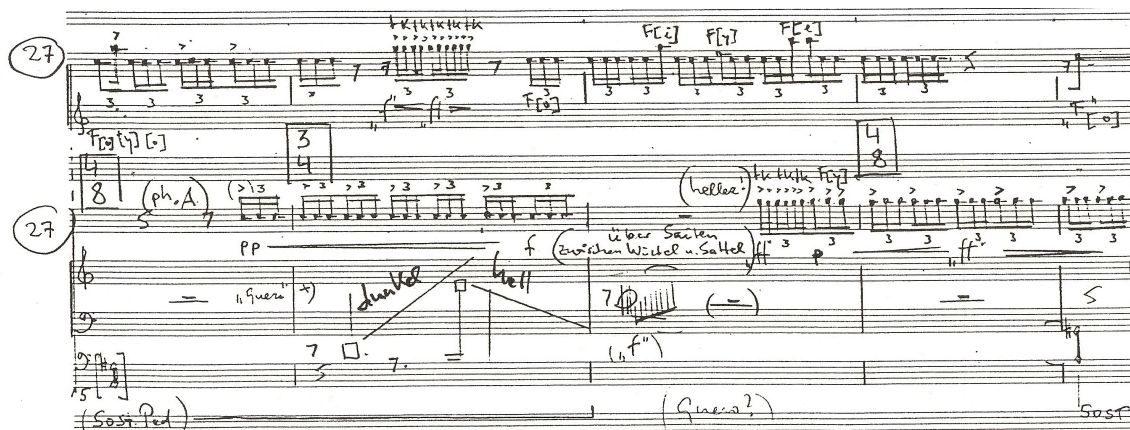


Imagem 52: charneira entre a primeira parte e a terceira parte do primeiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 27 - cc. 30).

Na terceira parte do primeiro momento<sup>159</sup>, torna-se imediatamente evidente o contraponto entre a "família sonora" construída com deslocação de ar e a "família" de sons cantados de forma "tradicional", tornando-se consequentemente bastante mais fluido e liberto o discurso do piano, na orquestração das alturas na voz.

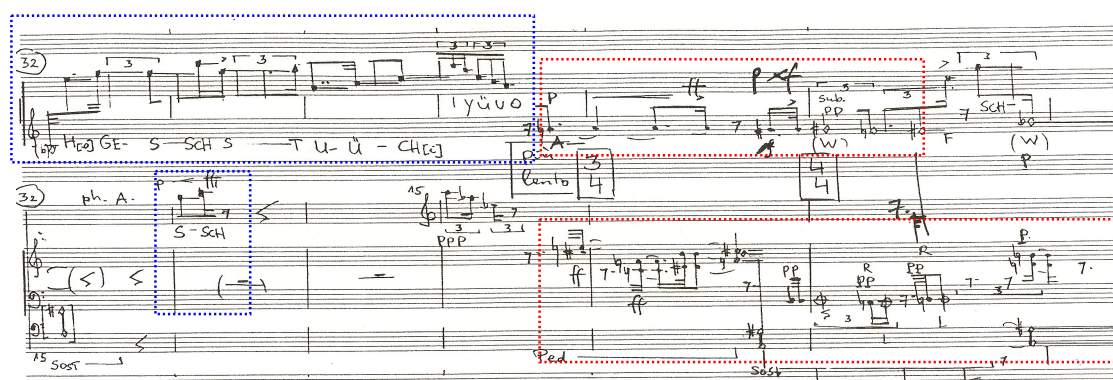


Imagem 53: excerto de maior fluidez do piano e maior recurso a alturas definidas na voz, presente na terceira parte do primeiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 32 - cc. 37).

A quarta parte do primeiro momento<sup>160</sup>, tal como a segunda parte deste momento, quebra radicalmente com a textura desenvolvida até aqui, tendo também este momento a função de charneira entre o primeiro momento e o segundo. Também aqui, a quebra com o tipo de discurso apresentado volta a recuperar a atenção auditiva do espectador, preparando a percepção do ouvinte para o momento seguinte, onde se dá a introdução do primeiro texto, *Der Wanderer*, de Nietzsche.

<sup>159</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc.31 e o cc.39.

<sup>160</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc.44 e o cc.47.



Imagem 54: excerto da quarta parte do primeiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.44 a cc. 46).

O primeiro momento da obra introduz-nos desta forma algumas das questões e dos materiais fundamentais que Lachenmann se propõe desenvolver ao longo da "Strukturklang", uma vez que é através dos sons vocais que constituem universo de possibilidade extra-linguística que Lachenmann estabelece o veículo de mobilidade entre os três textos.

No que diz respeito à voz, na análise realizada de *temA*, podemos verificar que já então o compositor utiliza sons de respiração como veículo de interligação entre os diversos elementos que compõem os materiais pertencentes a cada instrumento do efectivo. Tal como observado, em *temA* existe uma multiplicidade de significados implicados na ideia de respiração como vaso comunicante que permite destruir as barreiras acústicas entre os três objectos sonoros. Na obra *GOT LOST*, ainda que apenas para dois instrumentistas, a teia de planos que o compositor articula é, de certa forma, mais complexa, na medida em que não só são colocados em relação os planos sonoros musicais dos instrumentistas, mas também os três textos, pelo que a utilização de respiração constitui aqui, apenas um dos recursos charneira entre os elementos em jogo.

Em *temA*, a ideia de respiração trabalhada nos instrumentos realiza a analogia a uma visão dos objectos sonoros como seres vivos. A ideia de respiração, com que Lachenmann imprime um sentido corpóreo de humanidade na obra, encontra-se, de forma latente, presente em *GOT LOST*.



No segundo momento da obra<sup>161</sup>, Lachenmann introduz, o elemento de texto propriamente dito, utilizando aqui apenas parte do texto *Der Wanderer* de Nietzsche.

Aqui o compositor realiza, no que diz respeito à utilização de alturas, o percurso inverso àquele que é apresentado no primeiro momento da obra. Enquanto que o primeiro momento se desloca de um universo sonoro de sons sem altura definida, bastante espaçados entre si, para uma total utilização de alturas definidas e uma textura musical bastante preenchida, no segundo momento, o compositor parte do ponto com que termina o primeiro e começa uma movimentação progressiva de retorno à utilização de alturas indefinidas e a um maior espaçamento na articulação dos gestos.

No que diz respeito à estrutura interna, o segundo momento pode ser compreendido em seis partes. Na primeira parte<sup>162</sup>, o compositor toma o tecido musical introduzido na última parte do primeiro momento e desenvolve-o, criando no piano uma textura virtuosista de "escalas" e "arpejos"<sup>163</sup> ascendentes e descendentes, a que a voz corresponde, com a soprano colocada a cantar, principalmente no registo agudo.



Imagem 55: excerto da primeira parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 50 - cc. 51).

<sup>161</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc.48 e o cc.149.

<sup>162</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc.48 e o cc.62.

<sup>163</sup> Os termos "escala", "arpejo" ou "acorde" são utilizados, de forma a ilustrar a analogia entre um determinado tipo de contorno, na organização dos materiais, sem que contudo, os termos tenham qualquer implicação de recurso à utilização de elementos tonais propriamente ditos.

Na segunda parte do segundo momento<sup>164</sup>, o compositor corta radicalmente com a textura criada até aqui, introduzindo um novo elemento, composto por conjuntos de dois "acordes"<sup>165</sup> rápidos, em relação cromática ascendente. A voz, por sua vez, mantendo-se no registo agudo, realiza o movimento contrário, apresentando aqui um movimento cromático descendente



Imagem 56: excerto da segunda parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 64 - cc. 68).

Quer na primeira parte, quer na segunda, do segundo momento, o compositor utiliza apenas a primeira frase do poema de Nietzsche, "Kein Pfad mehr!". A afirmação do chegar ao "fim do trilho", colocada simultaneamente, quer como primeira afirmação na utilização de texto na obra, quer num contexto em que o compositor explora um universo sonoro criado com base em recursos bastante tradicionais (escalas, arpejos e acordes), estabelece uma relação com o já referido comunicado *Musik ist tot*.

A música enquanto linguagem enfaticamente aprimorada, que nos reúne *a priori* e de forma mágica em torno do som, como acontecia antigamente, e nas obras de Bach, Beethoven e até Wagner e o jovem Schoenberg, essa música está morta hoje em dia.<sup>166</sup> (Lachenmann, 2009d: 224)

<sup>164</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc.63 e o cc. 72.

<sup>165</sup> Especificamente no que diz respeito ao termo "acorde", este implica sempre um tipo de construção harmónica (frequentemente por relações de terceira) que joga com a ideia de acorde tradicional, de forma a demonstrar que não é nos recursos utilizados que a linguagem se afirma, mas sim, na forma como os recursos são geridos.

<sup>166</sup> "La musique en tant que langage emphatiquement rehaussée, qui nous rassemblerait *a priori* et de façon magique autour du Son, comme cela allait de soi à l'époque et dans les œuvres de Bach, Beethoven, et ce jusqu'à Wagner et au jeune Schoenberg, cette musique-là est morte aujourd'hui."

É importante contudo, tal como com a afirmação de Nietzsche "Deus está morto", compreender o sentido em que o compositor realiza esta afirmação, que não apenas como analogia se relaciona com a de Nietzsche. A afirmação "a música está morta", tal como a afirmação "Deus está morto", prende-se à já referida problemática fundamental do poema *Der Wanderer*, a da necessidade de transvaloração dos códigos regentes da acção. Enquanto que no caso de Nietzsche, a sua afirmação se prende a uma necessidade de compreender toda a construção socio-religiosa Ocidental como produto da falácia do cristianismo, ou como o filósofo o compreendia, "platonismo para as massas", no caso de Lachenmann, a afirmação "a música está morta" prende-se à superação da necessidade de libertação dos modelos tradicionais, superação essa que o compositor compreende como apenas atingível se de cada vez, não apenas o objecto, mas todo o conceito do que significa música, for reinventado.

Compor (...) já não significa apenas "inventar música", mas mais importantemente, *procurar* música, isto é, desenvolver continuamente, no seio de cada obra o conceito de "música" ele próprio, de forma a quase soletrar de novo a palavra "música", reavivando-a de novo.<sup>167</sup> (Lachenmann, 2009d: 226)

A relação entre a ideia da "morte" de uma determinada forma de abordar o objecto musical, na sua relação com a constante evolução do sentido do objecto, estabelece uma relação com a ideia presente no poema de Pessoa, na medida em que o passado não deverá ser compreendido enquanto espelho que reflecte a possibilidade do futuro, mas sim enquanto memória, resíduo que o corpo integra enquanto visceral, mas que contudo não conforma a possibilidade de avançar na missão da arte.

Regressando às duas primeiras partes do segundo momento de *GOT LOST*, verificamos que a utilização deste tipo de recurso, no contexto, claramente evocam a ideia de uma paráfrase a recursos composicionais tradicionalistas. A apresentação

---

<sup>167</sup> "Composer face à cette situation ne signifie plus seulement 'inventer de la musique', mais bien plutôt *trouver* la musique, c'est-à-dire développer continûment et au sein de chaque oeuvre le concept de 'musique' lui-même, donc quasiment épeler le mot 'musique' et le raviver à nouveau."

da afirmação "Kein Pfad mehr!" é assim colocada e ilustrada pelo compositor, enquanto provocação musical do significado de caminho<sup>168</sup>.

Na terceira parte do segundo momento<sup>169</sup>, o compositor introduz parte da segunda frase do poema de Nietzsche "Abgrund nur und so still"<sup>170</sup>.

Tal como no primeiro momento, ainda que com materiais distintos, o compositor realiza um desenvolvimento progressivo dos elementos composicionais, de forma a ilustrar a ideia de uma evolução contínua sobre o que a cada instante é afirmado. Aqui, o compositor toma os materiais apresentados na primeira e na segunda parte - "escalas", "arpejos" e *clusters* com carácter cromático - e funde, simultaneamente, o sentido de movimentação das "escalas" e "arpejos", com o sentido de fixação de uma massa sonora cromática dos *clusters*, realizando glissandos cromáticos ascendentes no piano. A voz acompanha os movimentos do piano, quer afirmando, quer contrariando o sentido da deslocação do glissando.



Imagem 57: excerto da terceira parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.73 - cc. 77).

Lachenmann oferece uma ideia que reflecte uma sensibilidade extraordinária ao pensamento nietzscheano, na medida em que, com recursos extremamente simples, ilustra a imagem da necessidade de superação da *verdade* adquirida na relação com os objectos, encarando aqui a ideia de *verdade* enquanto objecto de uma saturação cíclica. A "tranquilidade" perante o "abismo", refere-se, no contexto

<sup>168</sup> Se observarmos, de uma perspectiva comparativa, o percurso criativo que se estabelece entre o tratamento do piano em *Guero* (1969), onde o compositor realiza uma exploração sonora do piano, sem qualquer tipo de utilização do "comportamento tradicional" do instrumento, com *Serynade* (1998), em que o compositor, sem ceder de uma linguagem musical inovadora, explora elementos sonoros próximos daqueles que trata nas duas primeiras partes do segundo momento, compreendemos enfim que a deslocação formal que o compositor nos oferece aqui, em suma, a "provocação", é a do recurso a elementos sonoros que, pela sua natureza, facilmente poderiam cair no facilitismo de uma utilização tradicional, sem que contudo, tal aconteça.

<sup>169</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc.73 e o cc. 85.

<sup>170</sup> "O abismo e a tranquilidade"



da necessidade de transvaloração dos valores proposta por Nietzsche, à capacidade de compreender valor na vida, superior ao da busca de uma racionalidade, uma vez que o grande perigo compreendido pelo filósofo, face ao abismo deixado pela derrocada dos valores e códigos construídos e aceites *a priori*<sup>171</sup>, seria a queda no *niilismo*, a ausência de querer ser, por parte do Homem, quando confrontado consigo mesmo, sem o intermediário da razão e consequentemente do referencial fixo de *uma verdade*. Assim, o *niilismo* só poderia ser evitado se o Homem aceitasse que o conceito de verdade constitui um objecto de natureza móvel e que exige a capacidade de constantemente ser destruído e reconstruído perspetivamente, de forma a existir em parceria com a ontologia humana, também ela composta por relações de multiplicidade e inconstância, em permanente deslocação de forças. Assim, nas três primeiras partes do segundo momento, Lachenmann utiliza um material "tradicional", que rapidamente chega a um ponto extremo de saturação e que, como tal, exige auditivamente a capacidade de deslocação para o *novo*.

Na quarta parte do segundo momento<sup>172</sup>, Lachenmann apresenta o verso seguinte do poema, "So wolltest du's! Vom Pfade wich dein Wille!".<sup>173</sup>

Neste verso do texto, Nietzsche alude a um dos pontos fundamentais da sua filosofia, o elemento através do qual se dá a possibilidade de superação do *niilismo*, a "vontade de poder".

Chegado a um ponto de saturação musical extremo, com a criação de uma massa sonora cromática, apresentada nos glissandos do piano, ilustrativos da possibilidade de queda no abismo do *niilismo*, Lachenmann inicia na quarta parte do segundo momento, recorrendo à afirmação da consciência da vontade de abandonar o trilho, o percurso de regresso ao relacionamento mais estreito entre o piano e a voz, semelhante ao que é apresentado no primeiro momento, um ponto da obra em que, tal como observado anteriormente, o compositor explora um material directamente ilustrativo da corporeidade instintiva do ser.

---

<sup>171</sup> Este *a priori* relaciona-se directamente com o conceito de "imperativo categórico" em Kant que, ao contrário de Nietzsche, ainda que aceitando a ausência de valor de verdade na ideia de um valor de verdade "em si", considerava que estes elementos constituíam a base sobre a qual o comportamento social precisava de acontecer.

<sup>172</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 86 e o cc. 110.

<sup>173</sup> "Assim o quiseste! Do trilho afastaste a vontade!"

Na voz, ao mesmo tempo que o texto é cantado, o compositor reintroduz também elementos vocais respirados, com a prolongação do som "S" e do som "CH". O compositor explora aqui uma deslocação entre o registo extremo grave e o extremo agudo na voz, ilustrando desta forma, simultaneamente, a deslocação do abismo aos picos da "vontade de poder"<sup>174</sup> e a abertura do espírito a um universo de possibilidade mais abrangente. A textura do piano torna-se progressivamente rarefeita, deslocando-se de um relacionamento rítmico estreito com a voz, para apontamentos espaçados de som de corda abafada. Este momento termina com a palavra "Jetzt"<sup>175</sup>, palavra que não se encontra presente no texto de Nietzsche, mas que desempenha um papel importante, uma vez que esta palavra havia já sido utilizada pelo compositor, no contexto da obra *Consolation I*, a sua primeira obra com recurso ao elemento vocal, precisamente com a função de demarcar o início de um novo momento.



Imagem 58: excerto da quarta parte do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.106 a cc. 110).

A quinta parte do segundo momento<sup>176</sup> cumpre uma função cadencial, onde o compositor distende a ideia apresentada no momento anterior, levando o ouvinte a repousar a audição, antes de dar início à última parte deste momento.

Na sexta parte, a última do segundo momento<sup>177</sup>, Lachenmann repete os dois elementos de texto de cuja natureza se aproxima mais do texto filosófico, deixando de parte as ilustrações poéticas em que Nietzsche envolve o texto. Os excertos de texto "Kein Pfad Mehr" e "So Wolltest du's" são apresentados pelo compositor de

<sup>174</sup> A analogia entre abismo e altura é apresentada por Nietzsche na imagem do percurso de Zarathustra de um vale para as montanhas regressando das alturas, para partilhar com todos a sua sabedoria.

<sup>175</sup> "Agora."

<sup>176</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 111 e o cc. 128

<sup>177</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 129 e o cc. 149.

forma semelhante às secções em que estes elementos aparecem inicialmente, isto é, realizando cada fragmento de texto em apenas uma ou duas alturas.



Imagem 59: excertos comparativos da utilização de alturas nas afirmações "Kein Pfad mehr" e "So wolltest du's". a) cc.58 a cc.60. b) cc. 123 a cc.125 e cc.128. c) cc.86 a cc.89. d) cc.132 e cc.136 a cc.138.

O segundo momento termina, com o culminar do retorno a um estado corpóreo, em que os materiais de altura definida se encontram apenas presentes de forma extremamente descaracterizada, com o pianista a realizar sons de corda raspada e a cantora a realizar uma inspiração profunda, seguida de uma expiração profunda. Imediatamente antes do início da nova secção, o compositor volta a introduzir a palavra "Jetzt", que funciona como charneira em forma de appogietura, que demarca o início de algo novo.



Imagem 60: excerto do final do segundo momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.145 - cc.149).

No terceiro momento da obra<sup>178</sup> são, por fim, introduzidos *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Fernando Pessoa e o anúncio anónimo *GOT LOST*.

<sup>178</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 150 e o cc. 189.

É neste momento que o tratamento dos textos através da criação de planos de individuação sonora se torna evidente. Neste curto momento da obra, o texto de Nietzsche não é utilizado, sendo colocados em acção contrapontística o poema de Pessoa e o texto anónimo. Os planos de individuação de cada um dos textos dão-se, quer ao nível da forma como a cantora articula sonoramente cada um dos textos, quer ao nível do tipo de materiais utilizados no piano, no processo de interacção com a voz.

Mais uma vez, a dicotomia fundamental que o compositor apresenta dá-se entre sons com altura definida e sons com altura indefinida ou timbre alterado. Enquanto que o texto anónimo é cantado pela soprano, de forma particularmente lírica, sendo acompanhado pelo piano, com recurso a alturas definidas tocadas de forma "tradicional", o texto de Pessoa é recitado, de forma explicitamente teatral, tendo ao nível do acompanhamento no piano, muito poucos elementos e, regra geral, timbricamente descaracterizados. De uma perspectiva do elemento vocal, todo o terceiro momento acontece na articulação de uma constante deslocação de um texto para o outro.

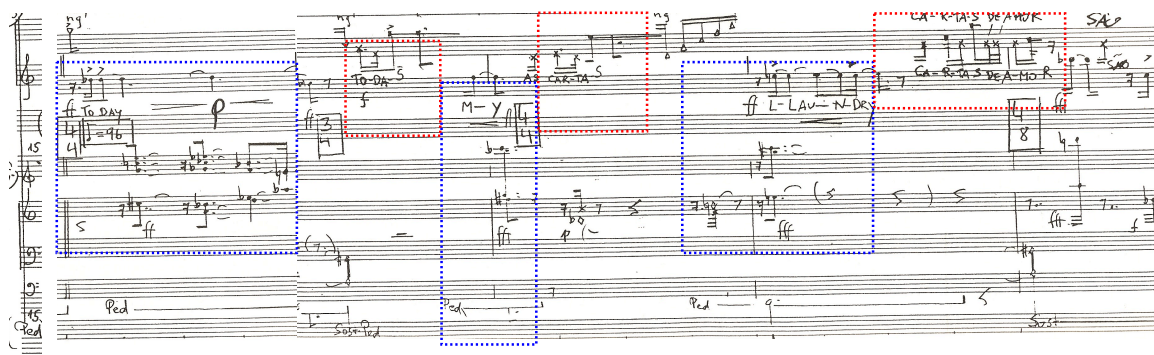


Imagem 61: excerto de análise dos planos de individuação, no início do terceiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.151 - cc.154).

Ainda que este momento aconteça de forma bastante fluida, em função dos materiais de natureza distinta que a compõe, esta pode ser compreendida enquanto composta por três partes que apresentam uma estrutura A,B,A'.

A primeira parte do terceiro momento<sup>179</sup> apresenta a introdução aos já referidos planos de individuação sonora de cada texto, utilizando aqui, do texto de

<sup>179</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 150 e o cc. 160.

Pessoa, a primeira afirmação do poema, "Todas as cartas de amor são ridículas", e do texto anónimo, a afirmação "Today my laundry basket got lost."<sup>180</sup>

De uma perspectiva fonética, o compositor abre este momento da obra, imediatamente com a exposição da dicotomia fundamental na impossibilidade de tradução pela colocação de duas palavras, foneticamente muito próximas, "today"<sup>181</sup> e "todas", de cujo significado em cada uma das suas línguas de origem, é absolutamente distinto. Desta forma, Lachenmann introduz imediatamente a partir do ponto em que a pluralidade linguística entra em jogo, um dos elementos que o compositor se propõe aqui explorar, a deslocação de uma língua para outra, não pelo plano do significado, tarefa sempre inglória e eternamente condenada à imperfeição, mas pelo plano sonoro do objecto palavra.

A segunda parte deste momento<sup>182</sup> apresenta o já introduzido no primeiro momento elemento repetitivo de uma figura sonora pedal.



Imagem 62: excerto nota pedal, na segunda parte do terceiro momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 166 - cc. 169).

Esta figura pedal tem aqui o seu início na voz, partindo também de um elemento pedal do texto de Pessoa (cartas de amor) com o elemento tímbrico *cheek slaps*, deslocando-se posteriormente para o piano, em que o compositor recorre ao som de corda abafada, num movimento espaçadamente cromático. A figura pedal no piano chega ao seu fim quando o compositor introduz o outro elemento pedal do texto de Pessoa (Ridículas), iniciando imediatamente a parte final do terceiro

<sup>180</sup> "Hoje perdi o meu cesto da roupa"

<sup>181</sup> "hoje".

<sup>182</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre os cc. 161 e cc. 176.

momento<sup>183</sup> que regressa à articulação simultânea dos dois textos, segundo as mesmas técnicas apresentadas no início deste momento. Aqui, o compositor apresenta, do texto de Pessoa, a estrofe "Também escrevi em meu tempo cartas de amor,/Como as outras,/Ridículas" e do texto anónimo "It was last seen standing in front of the dryer."<sup>184</sup>

O último momento da obra é o mais extenso, sendo no decorrer deste explorados todos os elementos apresentados ao longo dos três primeiros momentos. No quarto momento, ainda que, tal como anteriormente, a forma do objecto esteja bastante delimitada por diversos processos de "Kadenzklang" que o compositor realiza, os elementos sonoros dos diversos planos de individuação criados ao longo da obra são aqui articulados na sua totalidade, isto é, quer elementos puramente fonéticos, quer elementos dos três textos, ao nível da voz, e elementos de altura definida e indefinida, no que diz respeito quer à voz, quer ao piano ocupam o espectro deste momento.

Em função quer do plano de utilização dos textos, na sua relação com a "Strukturklang", quer pela presença de elementos cadenciais que delimitam o contorno do objecto, o quarto momento pode ser compreendido como constituído por dez partes.

Após uma clara cadência sobre a palavra "dryer", que conclui o terceiro momento, Lachenmann inicia o quarto e último momento<sup>185</sup> da obra, mais uma vez alterando o tipo de textura sonora desenvolvida pelo piano no decorrer do momento anterior, recorrendo, contudo, no que diz respeito ao tratamento do texto, a uma técnica utilizada no início do terceiro momento, a intersecção de duas palavras de línguas distintas e com significados distintos, mas com proximidade fonética, neste caso, através de um processo de aglutinação das palavras "laundry" e "abgrund", em "la-([abgr]-und)-dry".

Enquanto que no terceiro momento, o compositor utiliza as alturas definidas do piano apenas como apontamentos espaçados na orquestração directa da voz,

---

<sup>183</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre os cc. 177 e cc. 189.

<sup>184</sup> "Foi pela última vez visto em frente ao secador"

<sup>185</sup> Este momento encontra-se compreendido entre o cc. 190 e o cc. 396.



aqui o compositor inicia o quarto momento com uma grande densidade sonora, recorrendo a "escalas" e "arpejos". A voz inicia este momento, cantando "I need my laundry basket"<sup>186</sup>, através de "arpejos" ascendentes, de forma bastante lírica.



Imagem 63: excerto do início do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.189 a cc. 193).

A densidade criada por estes materiais é desenvolvida, de forma a dar origem a um regresso da utilização de uma nota pedal. A primeira parte do quarto momento<sup>187</sup> é, assim, constituída por uma pequena introdução de grande densidade sonora, com recurso a alturas definidas, que se desenvolve para um momento bastante longo de utilização de uma pedal, sobre a qual a voz explora uma desarticulação das palavras "happy to get my laundry". Esta parte inicial termina, novamente com o recurso à palavra "jetzt", como elemento cadencial.

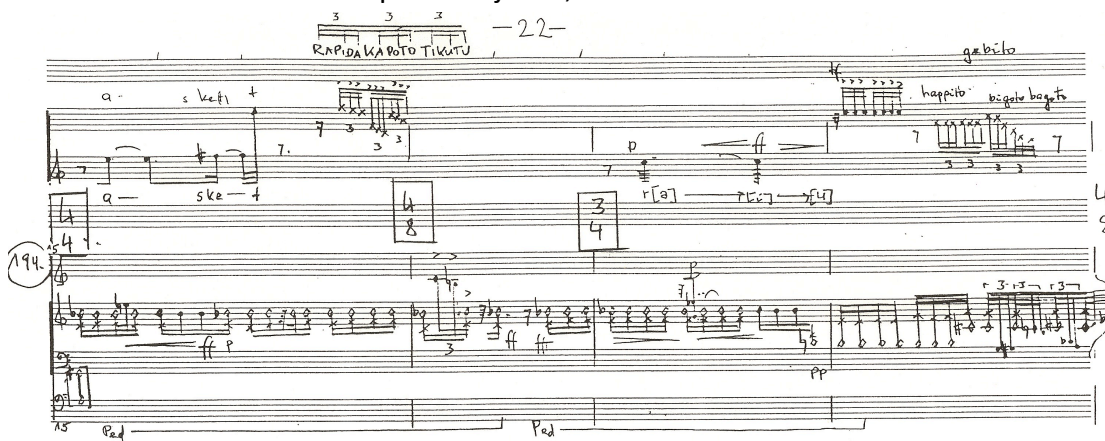


Imagem 64: excerto da utilização de nota pedal, no início do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 194 a cc. 197).

<sup>186</sup> "Preciso do meu cesto da roupa"

<sup>187</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 190 e o cc. 207.

A segunda parte do quarto momento<sup>188</sup> explora simultaneamente elementos dos três textos e elementos respiratórios.

Os segmentos de texto utilizados são, do texto de Pessoa "As cartas de amor,/ se há amor,/ Têm de ser/ Ridículas", do texto de Nietzsche é utilizado "Wandrer gilt's"<sup>189</sup>, intersectado pela palavra "jetzt" e do texto anónimo, apenas a palavra "my"<sup>190</sup>.

Cada um dos textos é aqui articulado dentro do seu próprio plano de individuação, o texto de Pessoa sendo recitado, sem alturas definidas, o texto de Nietzsche, cantado com recurso a um movimento melódico controlado e a grande maioria do texto a ser realizado sobre a mesma altura e o texto anónimo a ser cantado de forma bastante lírica, num "arpejo" ascendente. O piano, por sua vez recupera o material desenvolvido na segunda parte do segundo momento, com a utilização de dois clusters rápidos, ainda que aqui sem o sentido cromático cerrado, presente na anterior utilização deste material.



Imagem 65: excerto da segunda parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.219 - cc. 222).

A terceira parte do último momento da obra utiliza também os três textos em simultâneo, alterando-se aqui a textura do piano. Os segmentos de texto utilizados são "Mas, afinal,/ Só as criaturas que nunca escreveram/ Cartas de amor/ É que são/Ridículas", de Pessoa, "since it is pretty difficult"<sup>191</sup>, do texto anónimo e

<sup>188</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre os cc. 208 e 222.

<sup>189</sup> "caminheiro, sê"

<sup>190</sup> "meu"

<sup>191</sup> "uma vez que é bastante difícil".



"Nun blicke und Klar"<sup>192</sup> de Nietzsche. Entre a segunda e a terceira parte podemos observar mais uma vez uma progressiva deslocação de uma textura densa, que progressivamente se dilui, até atingir o silêncio.



Imagem 66: excerto da terceira parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 237 - cc. 239).

Ainda na terceira parte deste momento, o compositor realiza novamente um crescendo de intensidade, com recurso a alturas definidas, de carácter bastante cromático, através de "escalas", notas repetidas em *acelerando* e "acordes", terminando o momento com a afirmação "difficult to carry the laundry", do texto anónimo.

A quarta parte<sup>193</sup> regressa a uma textura com escassos recursos de altura definida, aplicando o segmento de texto "Quem me dera no tempo em que escrevia/ Sem dar por isso/ Cartas de amor/ Ridículas". Aqui o compositor intersecta a narração do texto, não apenas com efeitos sonoros (*tongue clicks*) realizados pela cantora, mas também com *scratch tones* realizados nas cordas do piano.

<sup>192</sup> "agora o olhar claro".

<sup>193</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 247 e o cc. 256.

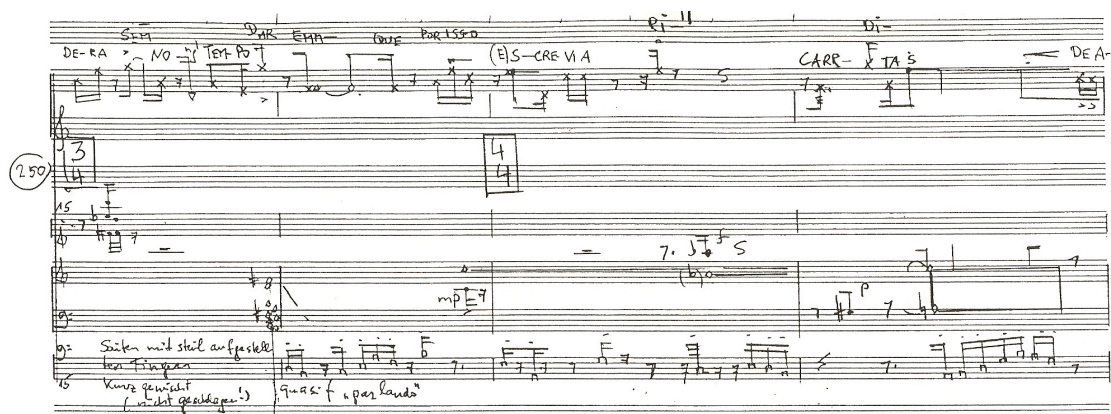


Imagem 67: excerto da quarta parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 250 - cc. 253).

A quinta parte deste momento<sup>194</sup> recupera o texto anónimo, utilizando deste apenas a afirmação "my laundry", apresentando-a em duas partes separadas, ambas com um acompanhamento descendente no piano, intersectadas por uma pequena intervenção de *scratch tones* nas cordas do piano.

A parte seguinte inicia-se no compasso 271 e introduz brevemente uma referência ténue à sensação de pedal, densificando progressivamente a textura, através de "arpejos" quer no piano, quer na voz. Novamente o compositor cria uma tensão crescente, recorrendo para tal a "arpejos" ascendentes com a voz a acompanhar o movimento do piano, até chegar à afirmação inicial "Kein Pfad Mher" "Abgrund". Aqui, não apenas a reutilização dos primeiros elementos de texto utilizados na obra nos transportam auditivamente para os materiais do segundo momento, mas também o acompanhamento no piano, que realiza para a primeira frase uma "escala" com repetição de alturas e para a segunda frase, a mesma tipologia de "acorde" extremamente cromático, no registo agudo do piano.

A sexta parte termina com uma progressiva desarticulação do sentido de continuidade do material, quer ao nível da voz, quer ao nível do piano, através de um grande espaçamento intervalar e de um progressivo espaçamento rítmico, que transporta o ouvinte de um plano de articulação directa entre o piano e a voz, em que o texto é imediatamente compreensível, para um plano de vocalizações sem texto, que preparam a entrada na parte seguinte.

<sup>194</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 257 e o cc. 270.



Imagem 68: excerto da sexta parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 295 - cc. 298).

A sétima parte<sup>195</sup> introduz um material sonoro novo, recorrendo a um longo "ostinato" que se desloca da voz, para o piano. Apesar da introdução deste material parecer um pouco descontextualizada, o compositor havia já preparado o seu contexto, pela recorrente chegada a materiais em que o objecto sonoro se fixava prolongadamente em elementos repetitivos. No final desta parte, o ostinato do piano desloca-se novamente para a voz, sendo por fim totalmente desarticulado, numa sequência de efeitos vocais. O único elemento de texto utilizado aqui é "So wolltest du's", do texto de Nietzsche.

De uma perspectiva macro-estrutural, a sétima parte desempenha um papel fundamental no contexto do quarto momento. Na sua constante deslocação pelos materiais, quer pelos materiais de texto, pelos quais o compositor avança em constante movimentação, quer pelos materiais do piano, que o compositor articula com a voz, de forma extremamente diversificada, alterando frequentemente o tipo de textura e de sonoridade, podemos observar, de forma não linear, mas precisamente enquanto percurso total, uma deslocação de um universo em que o plano da linguagem e dos elementos "tradicionais" na utilização do piano se deslocam no sentido de uma progressiva perda de sentido concreto, e tornando-se progressivamente abstractos, até chegar aqui, a um climax construído sem palavras e em que os recursos sonoros são escassos.

<sup>195</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 303 e o cc. 355.



Imagem 69: excerto da sétima parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 321 - cc. 324).

O compositor realiza assim, entre a primeira parte e a sétima, um percurso inverso àquele que é apresentado entre o primeiro momento e o segundo, onde nos deslocamos de um plano extra-linguístico, para uma entrada na possibilidade de discurso.

A sétima parte do quarto momento estabelece um ponto cadencial bastante importante, apresentando simultaneamente um desfecho possível a todo o quarto momento e um ponto de repouso auditivo, que prepara o ouvinte para a *coda* final.

A oitava parte é bastante curta<sup>196</sup>, realizando uma charneira entre a total perda do sentido do texto e de articulação sonora no piano, presente na sétima parte e a cadência em grande climax, que estará presente na nona e décima partes deste momento. Aqui o compositor utiliza, do texto de Pessoa, "A verdade é que [hoje]<sup>197</sup>/As minhas me[mórias]/ Dessas car[tas de amor]" e do texto de Nietzsche "Verloren bist du an"<sup>198</sup>. Nesta pequena parte, Lachenmann apresenta um grande cruzamento sonoro entre as três línguas, fundindo a palavra "verdade" com a palavra "verloren" (ver-dade-rloren) e aludindo ao texto em inglês, quando afirma "big laubst du", fundindo "bi-g lau[ndry]-bst du".

<sup>196</sup> Esta parte é compreendida entre o cc. 356 e o cc. 362.

<sup>197</sup> À exceção da palavra "memórias", as palavras que se encontram entre parêntesis rectos, são utilizadas posteriormente no decorrer do nono momento.

<sup>198</sup> "Estás perdido no"



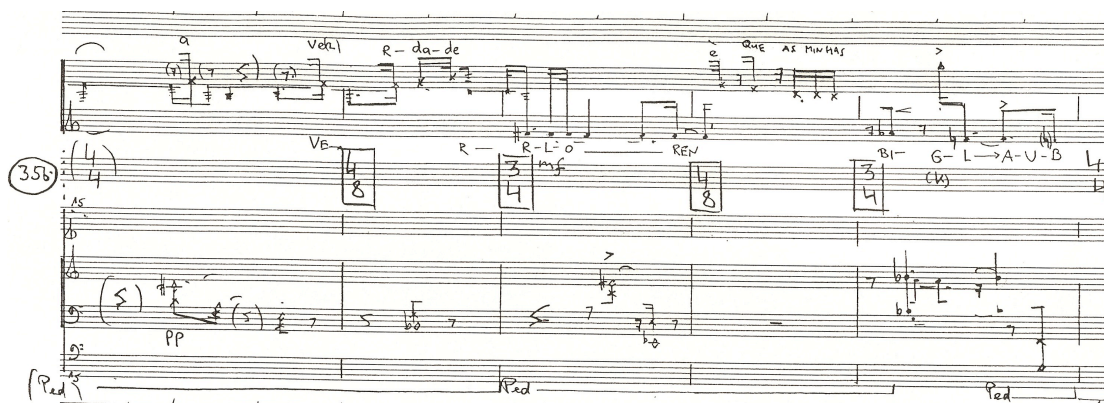


Imagem 70: excerto da oitava parte do quarto momento da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc. 356 - cc. 360).

Na nona parte<sup>199</sup> o compositor retoma a estrutura de afirmação dos planos de individuação sonora de cada texto, utilizando os elementos finais de cada um deles, e os respectivos materiais do piano afirmados ao longo da obra, enquanto elementos de articulação dos textos.

A décima parte<sup>200</sup> realiza, como movimento cadencial final, uma deslocação de uma paleta sonora em que o piano executa *scratch tones* nas cordas do piano, enquanto que a voz explora o registo grave, isto é, ambos os elementos sonoros se encontram num plano timbricamente descaracterizado, para um climax final no espectro oposto, em que o piano explora uma textura virtuosista composta de "escalas", "acordes" e repetição de notas em grande velocidade, enquanto que a voz se fixa no registo agudo em *fortíssimo*, concluindo a obra com a última palavra do texto de Nietzsche "an Gefahr"<sup>201</sup>



Imagem 71: final da obra *GOT LOST* de H. Lachenmann (cc.392 - cc.396).

<sup>199</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 363 e o cc. 377.

<sup>200</sup> Esta parte encontra-se compreendida entre o cc. 378 e o cc. 396.

<sup>201</sup> "o medo".



## Conclusão

A presente observação do corpus criativo de Lachenmann, quer ao nível composicional, quer ao nível intelectual, encontra como agente fundamental de consistência no percurso do compositor, uma consciência íntima da criação artística como mecanismo que se opõe à inércia e à estagnação do espírito humano. Nesta medida, a relação que se estabelece entre criação artística e percepção, constitui um dos pontos diametralmente transversais à obra de Lachenmann.

A orientação da percepção enquanto mecanismo que permite inferir, explícita ou implicitamente, sobre a audição assume, numa observação de largo espectro da obra do compositor e particularmente no que diz respeito à utilização da linguagem como agente dessa orientação, um papel fundamental. A linguagem, enquanto mecanismo humano, realiza uma das funções mais explicitamente contraditórias na relação do ser, tanto consigo próprio, como com o outro. Por um lado, a linguagem é o meio por excelência de condicionamento e formatação do pensamento humano às necessidades do "rebanho". O pensamento individual, ao manifestar-se conscientemente, é sempre e inevitavelmente filtrado por este mecanismo "universalmente" formatado. A utilização de linguagem, ainda que assumindo linguagem como mecanismo social e culturalmente plural, força a consciência humana a uma relação directa com a percepção de significado, na relação que se estabelece entre palavra e objecto. Contudo, é precisamente na medida em que a linguagem constitui um dos mecanismos fundamentais da consciência, que a possibilidade de superação dela depende directamente. A relação que Lachenmann estabelece com a utilização de linguagem é precisamente esta. Através de uma consciência íntima da linguagem como mecanismo estrutural que alimenta a inércia e a vontade pública na constituição do "aparelho estético", Lachenmann utiliza-a como gume que se desdobra sobre si próprio. Isto é, Lachenmann toma conscientemente a relação humana - instintiva<sup>202</sup> - com a linguagem, que automaticamente procura significado, modulando essa relação em

---

<sup>202</sup> Tal como observado no aforismo 354 de *Die fröhliche Wissenschaft*, para Nietzsche, o desenvolvimento da linguagem dá-se como mecanismo de sobrevivência da espécie humana, através de uma superficialidade relacional que permite entendimento.

função de onde o compositor pretende fazer chegar a percepção do ouvinte. Nesta medida, a linguagem mantém a sua função de veículo condutor, ao invés de alimentar um processo de inércia asseguradora, força o ouvinte a deslocar-se para regiões onde a exposição ao perigo de uma destruição da superficialidade consciente, se torna real.

Por vezes, no campo da realização humana, deparamo-nos com fenómenos fascinantes, concretizações extraordinárias que merecem a nossa admiração e encanto, não apenas por constituírem exemplos de uma confiança suprema com que o génio trata o seu material, mas porque nos demonstram aquilo de que o espírito humano é capaz - o potencial de que estamos conscientes partilhar alguma responsabilidade. Assim, fascínio e impacto moral combinam-se.

Mas existem também - muito mais raramente - fenómenos que vão muito além de apenas provocar encanto, fenómenos para os quais a palavra fascínio é desadequada à descrição, dado o grau de segurança que implica, como observação desligada. Nestes casos, fascínio não é suficiente para descrever as nossas reacções, pois estes são fenómenos que têm um efeito perturbador da nossa própria existência, que "ameaçam" não apenas tocar-nos mas a de facto mudar-nos. Esta mudança acontece pela sujeição da nossa capacidade de experienciar, a um até então desafio desconhecido, transportando-nos para zonas da experiência de nós próprios onde o ego se encontra subitamente exposto, despido de todas as categorias standartizadas da civilização, sendo forçado a redefinir a sua percepção de si mesmo e a suportar essa exposição, percebendo subitamente dimensões da sua própria existência de que o nosso subconsciente vagamente se apercebe, mas que tende a evitar, protegendo-se numa cultura amena, mesmo que isto consista de uma invocação reificada de substitutos mágicos dessa experiência. Este choque súbito da consciência difere do fascínio artificial acima descrito precisamente na medida em que nos transporta para reinos onde o espírito criativo que nos ofereceu acesso à partida se encontra tão exposto e desprotegido, quanto nós próprios.<sup>203</sup> (Lachenmann, 2009i: 177-178)

---

<sup>203</sup> "Dans le domaine des réalisations humaines, il existe des phénomènes fascinants, des sommets qui suscitent notre admiration et un étonnement non tant face à la souveraineté d'un génie qui affronte la matière, mais, conjointement à cette expérience, face à la capacité *en soi* de l'esprit humain, à un potentiel dont nous savons co-responsables, si bien que la fascination et un effet moral convergent.

Mis au-delà encore - plus rarement, il est vrai - il existe des phénomènes qui intègrent de telles formes d'étonnement tout en les dépassant, et pour lesquels la notion de fascination, qui implique aussi, finalement, une contemplation protégée par une distance sécurisante, ne suffit guère; elle échoue face à des phénomènes qui nous inquiètent d'un point de vue existentiel, qui se proposent même, en nous 'menaçant', de ne pas seulement nous atteindre, mais de nous transformer. Par un défi inouï lancé à notre capacité de sentir, nous nous savons transportés alors vers des zones d'expérience où le moi, au delà de toute catégorie normée par la civilisation, sans protection ni abri, se perçoit lui-même de façon nouvelle, tout en se voyant invité à persévérer dans une telle vulnérabilité. Il est désormais éveillé à des dimensions existentielles dont notre subconscient a bien une intuition, mais face à la réalité inquiétante desquelles l'homme se protège en se réfugiant dans une culture bien tempérée, fût-ce en pratiquant l'invocation réifiante des succédanés pseudo-magiques d'une telle expérience. Éveillé mais aussi transposé - et c'est cela qui distingue cet étonnement choqué de l'étonnement artificiel décrit auparavant - dans des zones où cet esprit créateur, celui qui nous en a ouvert l'accès, se sait lui-même aussi dépourvu de protection et aussi vulnérable que nous.



Nesta citação, em que Lachenmann se refere ao seu professor Luigi Nono, encontra-se mais presente uma observação de si próprio, que uma visão de Nono propriamente dita.

Afirmar que esta relação de Lachenmann com a constante necessidade de deslocar a percepção do ouvinte para o confronto com o desconhecido se resume à utilização de linguagem é, clara e injustamente redutor, insuficiente e falso. A modulação da percepção na constante realização deste confronto assume plena materialidade, de forma necessariamente diversa, ao longo de toda a obra do compositor. Contudo, a utilização de linguagem, pela forma como o próprio compositor transforma a sua relação com este mecanismo ao longo do tempo, manifesta características particulares, talvez mais conscientemente sublimadas, da relação com a orientação da percepção do ouvinte.

*GOT LOST* constitui, nesta medida, antes de mais, um portal de acesso à pluralidade caleidoscópica desta relação sublimada, dada a afirmação de multiplicidades tangenciais que a obra realiza enquanto objecto não só de maturidade criativa, mas de auto-referencialidade perspectivada. Quer ao nível explícito, quer ao nível latente, a obra percorre o seu próprio curso e afirma a sua individualidade, consciente contudo, pelas mãos do compositor, não só da sua relação com o mundo e com o "aparelho estético", mas da sua relação com a multiplicidade negativamente afirmativa com o universo lachenmanneano que a envolve.

As duas fases distintas, observadas como mecanismo que gera o contexto analítico para *GOT LOST*, ainda que distintas - senão mesmo opostas - no que diz respeito ao tratamento do texto, afirmam contudo, a capacidade intrínseca de Lachenmann de sujeição ao novo e ao "desafio". Tal como observado, é este "o único dever da arte", que o compositor materializa não só na forma como desloca a percepção do ouvinte através da sua criação musical, mas também pela capacidade de se contradizer coerentemente, nunca deixando de afirmar o seu papel como agente que confronta a tradição.

Em suma, a abordagem de Lachenmann ao texto em *GOT LOST*, quer de forma múltipla na individualidade da obra - múltiplas línguas, múltiplos planos de articulação sonora (vocal e pianística), múltiplos caracteres ao nível do significado

explícito - quer de forma multipla na auto-referencialidade a momentos distintos da sua própria abordagem a este tipo de materiais - negação do significado e afirmação do significado - demonstram uma abertura criativa, que toma a própria linguagem, obrigando-a a superar-se a si própria enquanto mecanismo do "rebanho", elevando-a a mecanismo estético que desafia, não só o ouvinte, mas o próprio compositor a um confronto com os seus próprios limites. É nesse limite, onde não há mais caminho, onde a respiração se suspende no corpo, onde um panfleto se torna espelho e consciência da mecanicidade da condição humana moderna, onde se rasgam cavernas de deslumbre e receio, que Lachenmann se desloca, afirmando todo o perigo de acreditar no medo.

## Bibliografia

Assis, Paulo de, (Mis à jour le 23/01/2012), "The conditions of creation and the haecceity of music material", *Filigrane*, Números de la revue, Deleuze et la musique.

Barthes, Roland, (1999) "The Grain of the voice", *Image - Music - Text*, New York: Noonday Press edition.

Caudwell, Christopher, (1987) *Illusion and Reality*, London: Lawrence and Wishart Ltd.

Constâncio, João, (2011) "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40, pp. 1-42.

Derrida, Jacques, (2006) *Torres de Babel*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

Heathcote, Abigail, (2003) *Liberating sounds: philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann*, Durham theses, Durham University.

Kurtz, Michael, (1992) *Stockhausen: A Biography*, London: Faber and Faber.

Lachenmann, Helmut, (1963) *Wiegenmusik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (1973) *Consolation II*, Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Lachenmann, Helmut, (1980) *Guero*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (1980a) *temA*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (1985) *Salut für Caudwell*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (1992) *"...Zwei Gefühle..."*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (1996) "Vier Grundbestimmungen des Musikhörens", *Music as existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (2001) *Mouvement, "...Zwei Gefühle..."*, *Consolation I, Consolation II*, Kairos.

Lachenmann, Helmut, (2002) *NUN*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (2004) *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Sudwestrundfunk: ECM records.

Lachenmann, Helmut, (2004a) "Philosophy of Composition - is there such a thing?", *Identity and Diference - Essays on Music, Language and Time*, Ghent: Leuven University Press.

Lachenmann, Helmut, (2008) "Untersuchungen zu kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann", *Musik als Wahrnehmungskunst*, Saarbrücken: PFAU - Verlag.

Lachenmann, Helmut, (2009) "De la composition", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009a) "Des paradis éphémères - Entretien avec Peter Szendy", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009b) *GOT LOST*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut, (2009c) "L'écoute est désarmée - sans l'écoute", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009d) "La musique est mort", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009e) "La question du beau aujourd'hui", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009f) "Magie organisée et magie brisée - Entretien avec Jürg Stenzl", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009g) "Mahler - un défi. Répons à cinq questions", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009h) "Souvenirs sur Luigi Nono - Entretien avec Andreas Wagner", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009i) "Touché par Nono", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2009j) "Typologie sonore de la musique contemporaine", *Écrits et Entretiens*, Genève: Éditions Contrechamps.

Lachenmann, Helmut, (2010) *Consolation I*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lukács, György, (1971) *The Theory of the Novel*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Lukács, György, (1982) *The Ontology of Social Being, vol. 1*, London: Merlin Press.

Lukács, György, (1982a) *The Ontology of Social Being, vol. 2*, London: Merlin Press.

Lukács, György, (1982b) *The Ontology of Social Being, vol. 3*, London: Merlin Press.

Lukács, György, (1999) *History and Class Consciousness*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Nietzsche, Friedrich, (2000) *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores.

Nietzsche, Friedrich, (2008) *A Genealogia da Moral*, Lisboa: Guimarães Editores.

Nietzsche, Friedrich, (2008a) *Para Além do Bem e do Mal*, Lisboa: Guimarães Editores.

Nonnenmann, Karl Rainer, (1997) *Auftakt der "instrumentalen musique concrète"*. Helmut Lachenmanns "temA", MusikTexte 67/68, pp. 106-114.

Nono, Luigi, (1975) *Texte, Studien zu seiner Musik*, Zürich: Atlantis.

Pessoa, Fernando, (1992) *Fernando Pessoa - antologia poética*, Editora Ulisseia.

Stockhausen, Karlheinz, (1964) *Music and Speech*, Die Reihe 6 (English Edition): 40-64.

Thompson, Michael, (2010) *Georg Lukács Reconsidered: Essays on Politics, Philosophy and Aesthetics*, New York: Continuum Books.

#### Sites consultados

<http://www.youtube.com/watch?v=Pod0ro-oKQo> (consultado em 22/05/2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=GkINQUrXXwM> (consultado em 05/06/2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=bySnOFe2ZG8> (consultado em 18/09/2012)

[http://www.youtube.com/watch?v=fgRdZ2u6\\_RM](http://www.youtube.com/watch?v=fgRdZ2u6_RM) (consultado em 14/02/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=vNTqGRykmCo> (consultado em 17/04/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=BfSZT59KkZc> (consultado em 20/04/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=spchcZ08JJ4> (consultado em 22/07/2013)

#### Bibliografia secundária

Becker, Susie, (2008) *A Voz Contemporânea*, São Paulo: Universidade de São Paulo.

Chouvel, Jean-Marc, (Mis à jour le 08/12/2011) "Nouvelles sensibilités", *Filigrane*, Numéros de la revue, Nouvelles sensibilités.

Guigue, Didier, (2007) *Estética da sonoridade: teoria e prática para um método analítico - uma introdução*, Claves Nº4 (pp.37-65).

Shintani, Joyce, (Mis à jour le 30/05/2011) "New Musicology and the Composing Subject." *Filigrane*, Numéros de la revue, New Musicology. Perspectives and critiques.

Solomos, Markis, (Mis à jour le 25/05/2011) "De la musique contemporaine à la société", *Filigrane*, Numéros de la revue, Musicologies?.

Solomos, Markis, (Mis à jour le 30/05/2011) "Musique et bruit", *Filigrane*, Numéros de la revue, Musique et bruit.





## Anexos

### Anexo 1: Helmut Lachenmann - Breve nota biográfica

Helmut Friedrich Lachenmann nasceu em Estugarda, a 27 de Novembro de 1935.

O compositor tem o seu primeiro contacto com o universo musical quando, em 1946, após o final da Segunda Guerra Mundial, integra o coro de uma igreja como cantor, tendo imediatamente mostrado sinais de grandes aptidões musicais.

Entre 1955 e 1958 estuda na Musikhoschule Stuttgart, dedicando-se ao estudo de piano, sob a orientação de Jürgen Uhde e ao estudo de teoria musical e contraponto com Johann Nepomuk David. Entre 1958 e 1960, desloca-se para Veneza, tendo sido o primeiro aluno particular do compositor Luigi Nono, de cuja obra e pensamento em relação ao papel da música como forma de luta contra o anti-intelectualismo burguês e facilitismos culturais, frequentemente promovidos pelo sistema capitalista, viria a influenciar grandemente a forma de estar em relação ao pensamento criativo de Lachenmann.

Em 1965, o compositor trabalha nos Estúdios de Electrónica da Universidade de Ghent, tendo aqui composto *Szenário*, a única obra para fita magnética que viria a incluir no seu catálogo, tendo desde então concentrado o seu processo composicional em música puramente instrumental. Lachenmann refere-se frequentemente à sua música como “música concreta instrumental”, termo inspirado na estética desenvolvida por Pierre Schaeffer, nos estúdios da RTF, que recorria à gravação de sons acústicos, servindo estes, posteriormente, como matéria prima a partir da qual, através de processos electrónicos de transformação, o som se tornava obra musical. A utilização do termo por Lachenmann refere a esse espírito inquisitivo sobre a natureza e o potencial de metamorfose do som, como objecto passivo de infinitas abordagens acústicas, sendo que em Lachenmann, esse processo de descoberta e de transformação, ocorre sem o recurso a elementos electrónicos, mas sim, através da exploração do universo de possibilidades que constitui o instrumento musical como corpo sonoro. Segundo o compositor, este tipo de abordagem perante o material sonoro, eleva a importância da forma como um som

é realizado (performance), ao nível do seu resultado acústico. Desta forma, as qualidades de um som não são apenas o resultado final, mas a todo um processo interpretativo, físico, no qual o som ocorre.

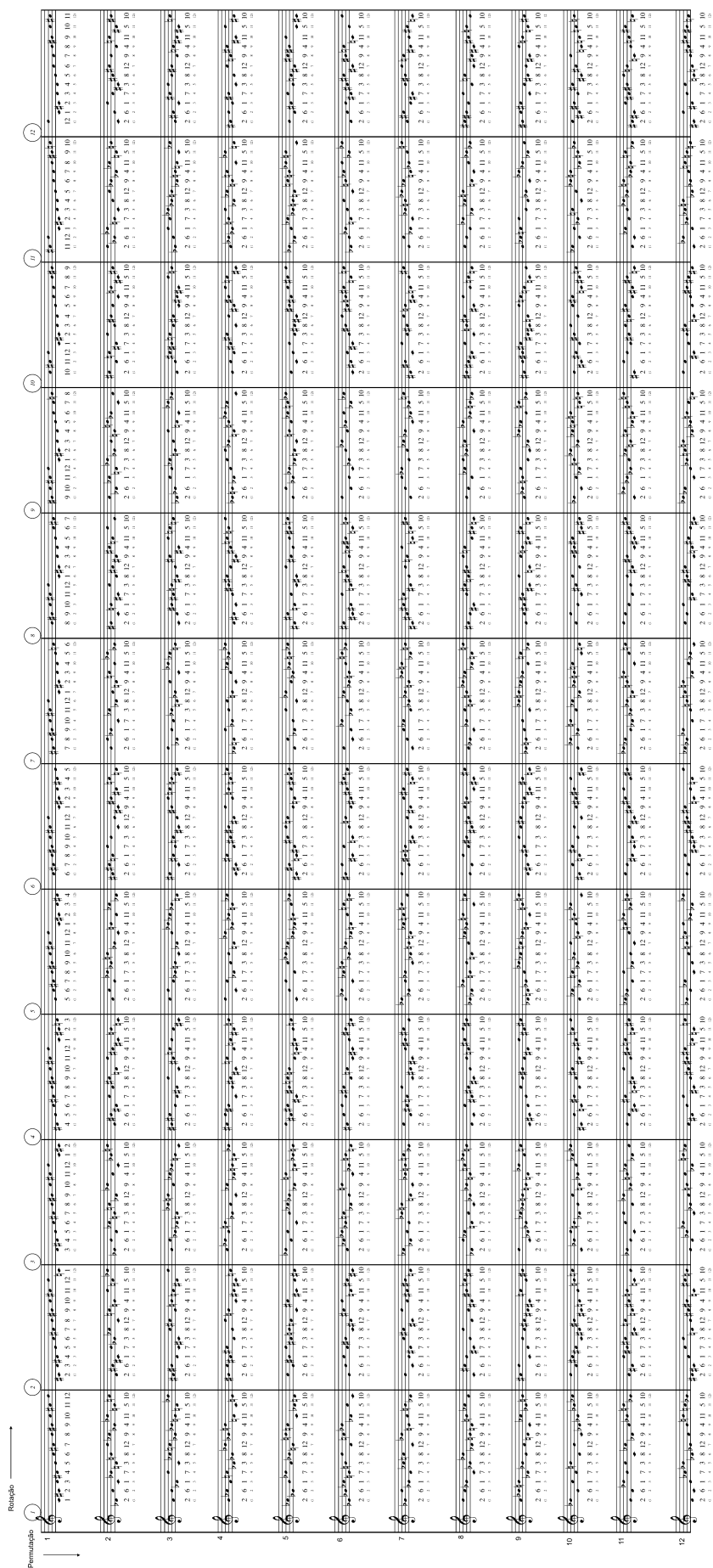
Entre 1976 e 1981 foi professor de composição na Musikhoschule Hannover e entre 1981 e 1999, na Musikhoschule Stuttgart. Desde 1978, participou como conferencista nos cursos de Darmstadt. Em 2008 foi nomeado professor externo, na Harvard University, tendo sido nomeado, simultaneamente, compositor residente no Oberlin College.

A sua obra encontra-se vastamente publicada pela editora Breitkopf & Härtel.

A obra de Helmut Lachenmann destaca-se quer no campo da criação musical, como no da Estética, tendo escrito diversos artigos e conferências, compilados e editados em obras como *Musik als existentielle Erfahrung (Musica como Experiência Existencial)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1996) e *Helmut Lachenmann: Écrits et Entretiens (Escritos e Entrevistas)*, Contrechamps, 2009). Da sua obra composicional destacam-se *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–96, ópera ou, como o compositor refere *música com imagens* (sobre textos de Hans Christian Andersen, Leonardo da Vinci e Gudrun Ensslin), obras orquestrais como *Schwankungen am Rand* (1974–75, para oito metais, duas guitarras eléctricas, dois pianos, quarto chapas de trovoadas e 34 cordas), *Accanto* (1975–76, para clarinete, grande orquestra e fita) e *NUN* (1997–99, para flauta, trombone, coro masculino e grande orquestra), obras para ensemble como *Mouvement (- vor der Erstarrung)* (1982–84, para três instrumentos livres e 14 instrumentistas) e *"...zwei Gefühle..."*, *Musik mit Leonardo* (1992, com textos de Leonardo da Vinci, para dois narradores e 22 instrumentistas) e três quartetos de cordas (*Gran Torso*, 1971, revisto em 1976, 1988; *Reigen seliger Geister*, 1989; *Grido*, 2001).

A sua obra composicional foi igualmente premiada, tendo já recebido o prémio Bach, em Hamburgo, em 1972, o prémio Ernst von Siemens, em 1997 e o prémio BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award, na categoria de Música Contemporânea. A convite de Walter Fink, foi o oitavo compositor destacado no annual Komponistenporträt no Festival de Música de Rheingau, em 1998.

## Anexo 2 - Diagramas de alturas em Lachenmann.



2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
4															
5															
6															
7															
8															
9															
10															
11															
12															
13															
14															
15															

	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
6	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	13 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	14 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	15 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	16 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10	17 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10 2 6 1 7 3 8 12 9 4 11 5 10

156



157





10 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

13 14 15 16 17 18 19 20 21

14 15 16 17 18 19 20 21

15 16 17 18 19 20 21

16 17 18 19 20 21

17 18 19 20 21

18 19 20 21

19 20 21

20 21

The image displays a musical score for a 12-part ensemble, labeled m1 through m12. Each part is written on a five-line staff with a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The parts are arranged in a single system, with each part having its own staff. The notation is complex, featuring many notes and rests, and some parts have additional markings like 'mf' or 'f'.

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

Anexo 3: Articulação do texto em GOT LOST

Momento 1 (J=72)	
Phn.	F[ü] - W - [u o y] - [ü o u] , W FFFF W FFFF H[a] F[u][y] W - H[a] - H[a] FFFF FFFF FFFF FFFF sch ch sch AA ch i chi chi chi Ü F[üüüüüüüüüü]
Nietzsche	
Pessoa	
Anónimo	
Pianista	F[ü]
Phn.	[ooooooooooooooooo]F[iiiii]F[uuuuuuuuuuuu]F[r]W F, F[i] W HF[ü] öö [r][ü i y] - A - chchchchch F[r]chchch Fchch W chch, F[o y]ooooooooooooooooo tktktktktktktktktkt F[ooooooooo]
Nietzsche	
Pessoa	
Anónimo	
Pianista	F__ SCH_____
Phn.	F[ioo]F[yooo]F[éoooooooo] - F[o] W, H[o]GE - s - schs - T U - Ü - CH[i] I YÜUO A W F SCH W, H[a] FSCHRRR S[i] CH[i] U A CH SCH F[u] rr SSSSCH[i] FA,
Nietzsche	
Pessoa	
Anónimo	
Pianista	tktktk F[yyyyyyyyyyyyyyy] S-SCH CH[i]
Phn.	A - U - O - A - N -, A - E -    E - U
Nietzsche	
Pessoa	
Anónimo	
Pianista	

Momento 2 _____ (J=54)	
Phn.	
Nietzsche	KA - A, KA - EI - N, U _____, ST RRRRRR RRRRRR - Ü _____ - RRRR, RRRR - Ü - U - O - RRR
Pessoa	KA - IN, KA - N PFA - D MEH - EH -, MEH - RRRRRR KA -,
Anónimo	
Pianista	
Phn.	A - N - A, ng' SCH A _____,
Nietzsche	- IN KA - I - I - N PF - A A D'MEH - RRRR, BGRUNNNN - D N _____ URRRRR UN -, D S-O SCH TILL, S_O WOLL _____ VOM - LL - TE-S-T DU'S VO - M,
Pessoa	
Anónimo	
Pianista	
Phn.	
Nietzsche	M - PFA - WI - DE CH[i] _____ 'ng CH[i] _____, W 'ng N _____ WN - N'ng-N'ng-N'ng-N'ng-N'ng-N'ng- N
Pessoa	DA - EI - N _____ KA - I - N AB - - WILL-EN_
Anónimo	
Pianista	CH[i] _____ 'ng, 'ng-ng-ng-ng-ng-ng-
Phn.	A Ü _____
Nietzsche	BGRUND - J _____ JE - TZT, KA - IN
Pessoa	
Anónimo	
Pianista	S _____











